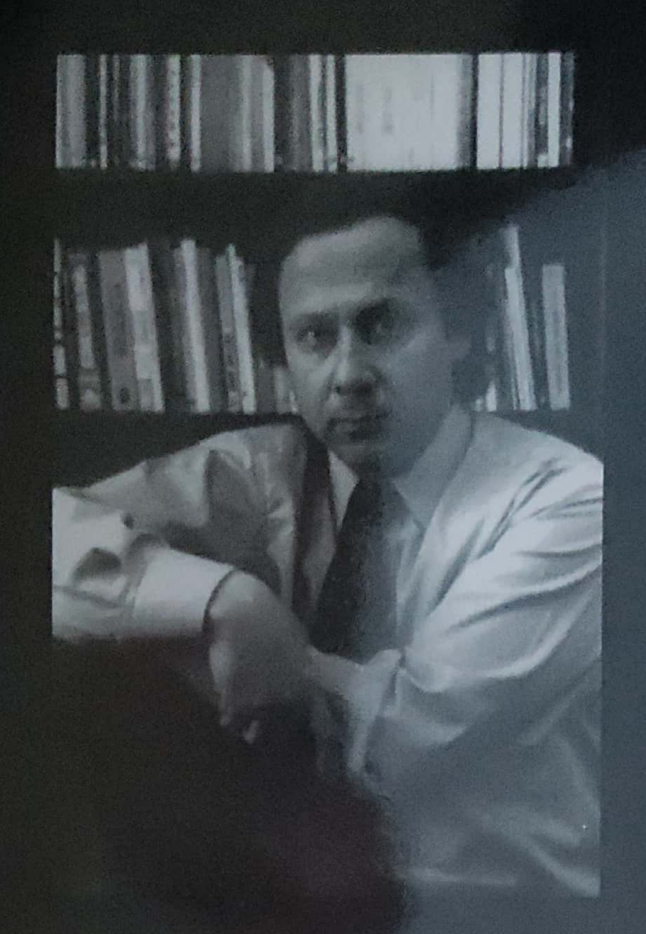
20 AÑOS DE TEATRO CHILENO

1976 - 1996

Juan Andrés Piña



RiL editores



Juan Andrés Piña nació en Santiago de Chile en 1953. Estudió Periodismo y Pedagogía en Castellano, y es Master en Literatura Hispanoamericana. Ha sido crítico de teatro en revistas *Mensaje*, *Hoy y Apsi* y en el sumplemento «Artes y letras» de *El Mercurio*, y es colaborador de varias publicaciones internacionales especializadas en el tema. En 1992 fue becario de la Fundación Andes para su investigación *Enciclopedia del teatro chileno*, siglo XX. Ha dirigido colecciones de teatro en varias editoriales nacionales y publicado innumerables ensayos en este campo. Entre sus libros se encuentran *Diccionario de lugares comunes*, *Conversaciones con la poesía chilena*, *Conversaciones con la narrativa chilena*, y *Teatro chileno contemporáneo, Antología, 1950 - 1990*.

Juan Andrés Piña

20 Años de Teatro Chileno
1976-1996

Juan Andrés Piña

20 AÑOS DE TEATRO CHILENO

1976-1996



RIL editores



Registro nº 103.956
Departamento de Derechos Intelectuales de Chile

ISBN 956-284-036-0

En portada: fotografía de Jorge Aceituno para la obra *Cinema Utoppia*.

En contratapa: una escena de la obra *El seductor*.

Fotografía del autor: Eduardo Ramírez

Diseño de interiores: Leonardo Vilches

Digitación de textos: Isabel García Huidobro

Edita y distribuye:
Red Internacional del Libro Ltda.
Eliodoro Yáñez 1934, Of. 14, Providencia
Tel. (56-2) 2238100 Fax 2254269 Santiago de Chile
redil@interactiva.cl - www.camlibro.cl/ril.htm

En esta publicación:
Diseño y películas: RIL Ltda.

Impreso en Chile por MasGráfica - Printed in Chile

Las siguientes páginas contienen textos relativos al teatro chileno –obras, tendencias, grupos y autores nacionales– publicados entre 1976 y 1996, fundamentalmente en las revistas Mensaje *y* Apsi, *en el suplemento «Artes y Letras», de* El Mercurio, *así como en algunas revistas extranjeras. Entre ellas, la más importante es la española* El Público, *hoy desafortunadamente desaparecida.*

En esta selección hay algunas excepciones, como el balance del grupo La Troppa, que prácticamente sin haber presentado espectáculos basados en autores nacionales, se ha erigido como generador de propuestas específicamente chilenas. Igualmente –también como singularidad– se han incluido un par de prólogos introductorios a antologías, ya que eran la síntesis adecuada del tema, en relación a las características que se le han querido dar al libro. Asimismo, se recogen algunos panoramas generales que condensan ciertos períodos y tendencias al interior de estas dos décadas.

A pesar de que durante estos 20 años existen muchos artículos relativos a reestrenos de obras chilenas anteriores a 1976, ellos no fueron reproducidos aquí, con el objeto de respetar el ciclo elegido en esta selección.

Algunos de los materiales en los que se basa este libro han sido ligeramente modificados. Esencialmente se trata de cambios en los títulos, correcciones a ciertos errores del original y, sobre todo, la eliminación de ciertos párrafos, por considerarlos redundantes respecto de la trayectoria de un autor. Aquellos trozos tenían sentido cuando las críticas aparecían espaciadas en el tiempo y era necesario efectuar una sinopsis del dramaturgo o de la compañía, pero aquí, agrupadas, se convertirían en algo reiterativo, que el formato periodístico para el cual fueron concebidos podía obviar.

El criterio de selección de los textos elegidos –porque lógicamente no están todos los que alguna vez fueron publicados y que se referían a los estrenos chilenos de esas dos décadas– ha sido fundamentalmente el que –a juicio del autor– los espectáculos reseñados hayan constituido un aporte interesante en el panorama del teatro chileno: que por una u otra razón existiera cierta trascendencia. En este sentido, la mayoría de los textos son "positivos" en su evaluación. Hay omisiones, sin duda: espectáculos que en estos 20 años cumplieron con aquella calidad exigida y que aquí no figuran. Ello se debe a que, por distintas razones, nunca el autor publicó un artículo respecto de ellos.

La pauta ordenadora de este libro es aquella que toma un estreno –cronológicamente ordenado desde 1976– y a partir de allí continúa con el resto de las obras del autor, o del grupo. De esta manera se condensan, en varias páginas correlativas, todas las obras de un dramaturgo o de una compañía, aun cuando la última de ellas sea muy posterior a la siguiente, de otro autor o de otro grupo, con la cual se reinicia el ciclo.

J. A. P., marzo de 1998

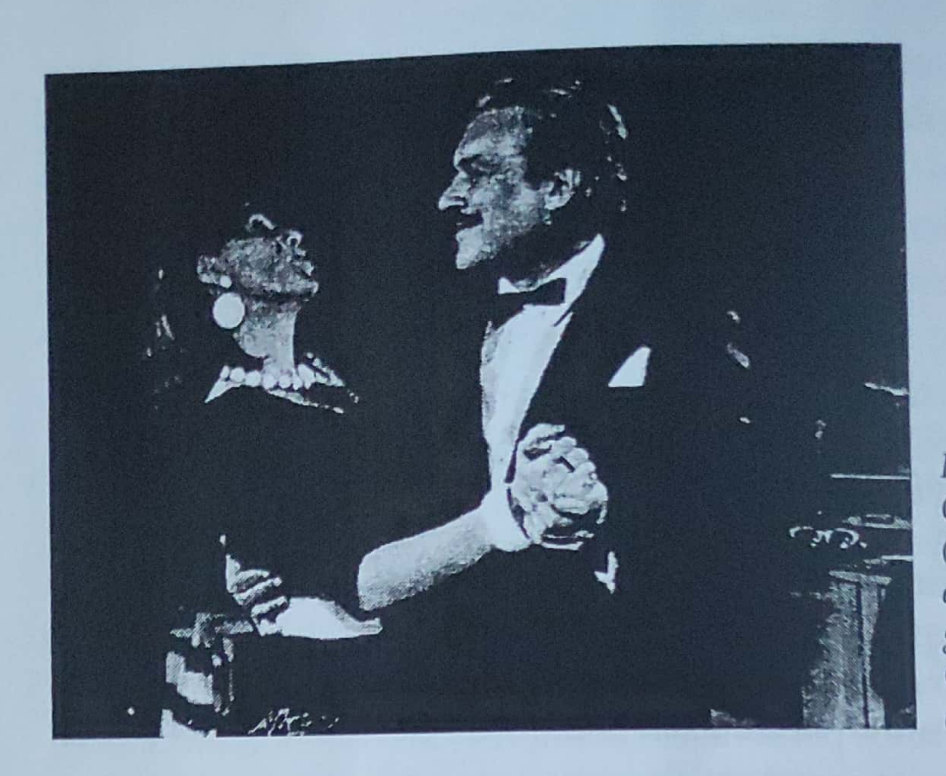


Historias de desaliento y fracaso en *Te llamabas Rosicler*

Interesante experimento el que por estos días presenta el grupo Imagen en la sala teatral del Instituto Chileno Francés de Cultura. A pesar de que *Te llamabas Rosicler* parece una obra formal, con todas las de la ley, no deja de inscribirse en la categoría de experimento dramático. El que un autor como Luis Rivano, neófito como creador teatral, suba a escena el drama y el melodrama de unos personajes característicos chilenos, alejándose de modernas corrientes teatrales y resucitando amplificadas tragedias cotidianas al más puro estilo de tango, ya constituye un experimento. Es interesante porque se realiza en un ambiente poco amigo de innovaciones, esquivo con la experiencia y la investigación.

Te llamabas Rosicler ("Comedia en Tres Tangos"), es a ratos melodrama químicamente puro. Seguramente Rivano llegó a escribir la obra después de haberse metido hasta la entraña misma del tango arrabalero, después de sufrir en el pellejo las gracias y desgracias de los seres ínfimos, de esos que no hacen historia. Y después, por supuesto, de asimilar todos los ingredientes y fórmulas del radioteatro y la telenovela. Todo esto recreado conscientemente, utilizando estas armas para acercarse con más verosimilitud a las penurias y alegrías de personajes olvidados o desconocidos.

Te llamabas Rosicler es fundamentalmente una historia y una anécdota. Las peripecias de seis personajes son las que a la larga quedan en la memoria del espectador, por sobre el ambiente o el diseño sicológico. La historia se desarrolla en 1963, en una vieja casona de la calle Dieciocho perteneciente a María Ester (Malú Gatica), decadente señora de la aristocracia santiaguina. La antigua mansión aloja a unos cuantos pensionistas, protagonistas



Rocicler (Norma Ortiz) y Mario (Sergio Aguirre), en la versión dirigida por Fernando González, mayo de 1987.

de la obra: Mario Padilla (Jorge Gajardo), un viejo jubilado de la Administración Pública que vive con su amante, Rosicler (Jael Unger), ex corista, ahora coja; un poeta de cuarta categoría, alcohólico (Pablo Vera); un administrador tirano (Juan Cuevas) y José Eduardo (Gonzalo Robles), joven amante de la dueña de casa. Todos ellos con un pasado cargado de frustración, viviendo esperanzas imposibles.

Es así como Padilla sueña con ser cantante de tangos al estilo Julio Martel y tararea todo el día las melodías arrabaleras, mientras Rosicler ensaya para volver a las tablas y resucitar su glorioso pasado de "mulata de leche". Manuelito, el poeta, escribe poesías de ínfima calidad entre borrachera y borrachera y María Ester lucha porque su casa no sea demolida por la modernización, mientras mantiene a José Eduardo, amante y vago profesional. Se diría que la obra se sustenta gracias al conflicto emprendido por estos personajes en contra de su adversidad, en sus ansias por derrotar la frustración y en sus luchas por materializar sus sueños a veces delirantes. Los dos días de peripecias de los personajes sirven para mostrarnos que es la adversidad la que triunfa, que es el desaliento y la desintegración de los sueños los que terminan por adueñarse de la vieja casona y del alma de sus habitantes. Como en el tango.

Porque en el desenlace de la obra, Padilla entenderá que haber trabajado 30 años en la Administración Pública no es mérito para nadie, y que nunca cantará tangos como Martel. Rosicler no volverá ser primera vedette y ni siquiera pisará las tablas. Al final, también el poeta se alejará de la casa con destino incierto y José Eduardo abandonará a María Ester, quien quedará sólo acompañada por el administrador, símbolo de la tiranía y la estrechez mental. Toda la obra ha sido como un tango de largo aliento donde la frustración y la melancolía se estiran llorando y quejándose al compás de un triste bandoneón.

Como se puede ver, la obra de Rivano es melodrama de punta a cabo y en ningún momento quiere dejar de serlo. Todos estos seres portadores de experiencias frustrantes, con tragedias amplificadas y a ratos efectistas, con todos su monólogos que bordean lo lírico, con todas sus frases hechas, sus borracheras, sus diversiones y su incierto futuro, forman la substancia del melodrama. Cuando se quiere lograr una separación del género para mirarlo a distancia (con las audiciones de radio, por ejemplo), ya es prácticamente imposible porque el espectador está completamente metido en el acontecer de los personajes.

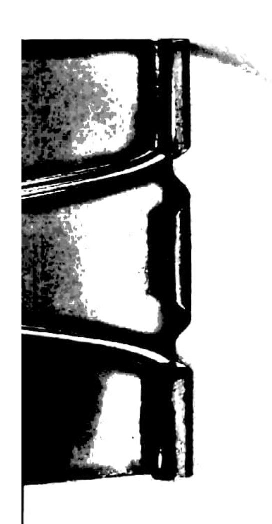
Indudablemente que la elección del género entrega buenas herramientas para escarbar en circunstancias y seres típicamente chilenos. Los sueños de gloria y fortuna, el desaliento y la melancolía, el lenguaje y la forma de enfrentar los problemas, son algunos de los componentes básicos que arrancan de experiencias chilenas vitales. Los mismos personajes, como prototipos a veces esquemáticos o caricaturizados, son tomados de nuestro medio, resultando a la postre verosímiles. De allí el éxito de público que la obra tiene, gracias a un proceso de identificación.

Pero es por el mismo carácter de melodrama que la obra no es pareja en su desarrollo, conteniendo muchas fallas fundamentales de construcción dramática. Su desarrollo se eleva, alcanza clímax, decae nuevamente, perdiéndose de vista muchas veces el hilo central. A ratos, las situaciones se nos tornan inverosímiles o demasiado predecibles. Algunos monólogos resultan falsos, de un tono que escapa al estilo general de la pieza, aportando en forma obvia a la construcción de la sicología y pasado de

los personajes. Con todo, *Te llamabas Rosicler* logra mantener la atención del espectador y alcanzar un ritmo sostenido. Esto, en parte, gracias a una actuación en que nadie sobresale y a una adecuada dirección.

Sin duda de que *Te llamabas Rosicler* es un refrescante aporte al panorama teatral chileno. Contra todas sus fallas está la búsqueda de una realidad nuestra a través de un género válido y legítimo. La necesidad de contar con un teatro de autores que sean generación de relevo en la dramaturgia chilena, se ve en alguna medida satisfecha por estos días gracias a Luis Rivano, al grupo Imagen y al Instituto Chileno Francés de Cultura.

Mensaje, julio de 1976



¿Dónde estará la Jeannette?, el paraíso perdido

Son pocos los autores chilenos que han conocido a fondo el submundo de la miseria, la delincuencia, el lumperío, el cafichaje y la prostitución, y lo hayan contado en un libro o una obra de teatro. La narrativa social y de la marginalidad que surge en escritores de todos los tiempos, normalmente se orienta hacia las luchas reivindicativas o hacia el catastro de la miserabilidad, tocando a veces el tema de la dignidad humana y las aspiraciones existenciales de sus personajes. El caso de Luis Rivano es distinto: su universo es el de los desposeídos, pero generalmente de los sectores más conflictivos, de los cantantes de mala muerte, ladrones, estafadores, traficantes, "patos malos", "patines", drogadictos, cogoteros, bailarinas que anhelan una vida decente o "choros" del barrio Estación. Marginales de toda organización social o política, los protagonistas de Rivano deben enfrentarse solos a un mundo hostil. Parte de esos temas están en su nuevo estreno, *¿Dónde estará la Jeannette?*, montada por el Teatro de la Universidad Católica y dirigida por Raúl Osorio.

Luis Rivano nació en Cauquenes en 1933. De formación autodidacta, fue carabinero durante once años –de ahí el apodo de "Paco Rivano"–, lo que le permitió conocer a fondo el mundo de la delincuencia. Posteriormente se inició como librero con un puesto en el Mercado Persa y, después, en San Diego. Impulsó su propia editorial, Ediciones de la Librería Luis Rivano, donde publicó algunas de sus novelas: *Esto no es el paraíso, El signo de Espartaco, El cuaderno de Víctor Hidalgo, El apuntamiento, La yira* y *Tirar a matar.*

Su consagración vino con *Te llamabas Rosicler*, obra estrenada en 1976 por el naciente grupo Imagen y dirigida por Gustavo Meza. Ahí, una antigua casa de la calle Dieciocho acoge a un

grupo humano a la deriva: un ex funcionario de la Administración Pública que sueña con cantar tangos al estilo Julio Martel, una bailarina, ahora coja, un poeta alcohólico y la dueña de casa, que conoció el orgullo de una rancia aristocracia, ya decadente y marchita. Como en *¿Dónde estará la Jeannette?*, *Te llamabas Rosicler* es un mural humano de seres que aspiran a recuperar lo perdido o a darle a sus vidas un sentimiento diferente, queriendo cumplir con antiguos anhelos. En la obra se cuela un funcionario de seguridad, encargado de administrar la casona, que al menor cambio de palabras saca a relucir un contundente garrote que apoye la pobreza de sus argumentos.

Como en otras obras de Rivano, los personajes viven su propio melodrama al compás de famosos tangos y las letras de conocidas composiciones se vuelven la clave que resuelve el sentido íntimo de sus existencias. La incomodidad de los personajes con su vida actual y sus aspiraciones de algo mejor es, normalmente, el motor dramático que las hace avanzar. En una ocasión, Rivano dijo que "el verdadero tema de *Te llamabas Rosicler* es la soledad y el deterioro de las cosas y las personas. Los personajes viven en una casa que tendrá que ser demolida. Mario Padilla, el empleado jubilado, ha admirado la mansión en otros tiempos, pero sólo la puede habitar cuando está deteriorada y ya el barrio no tiene la elegancia de antes. Igualmente, consigue a Rosicler cuando ya no es la figura resplandeciente de la noche y la frivolidad". Pero la soledad se hace realmente dramática cuando Rosicler y Mario Padilla se reencuentran y se aceptan. Pero lo hacen en una mentira. Rosicler le dice "canta, Mario. Para mí serás siempre Julio Martel, as del tango argentino". Y él le responde: "Y tú serás siempre mi Rosicler, la vedette más grande del mundo entero".

Para Rivano, la marginalidad social se encuentra precisamente en estos personajes que mascan su propio sueño, independientes casi de una sociedad organizada o de una lucha política que aspira a mejorar los niveles de vida. El depósito de la energía vital y la renovación devienen necesariamente del lumpen o de los artistas de tercera categoría, de las comprensivas prostitutas o de los heroicos delincuentes. En su novela breve *Tirar a matar*, el traficante de drogas Roberto Placilla reivindica el valor del

gusto popular y hace del riesgo su profesión. Él, como otros protagonistas de Rivano, jamás ha desarrollado un trabajo inscrito en un circuito social normal: nunca fue obrero, cargador, feriante o pescador. Su calidad de héroe marginal le permite de-senmascarar y fascinar a la clase alta, corrupta y decadente, representada en Beatriz, una jovencita drogadicta y aristocrática que se entrega a él sin miramientos.

La fascinación que ejerce el marginal para los personajes de holgada posición económica es también parte del tema de *¿Dónde estará la Jeannette?*, especie de resumen de la obra anterior de Rivano. Ahí, el maduro Carlos Alberto (Aníbal Reyna), antiguo cantante de boleros, está casado con Paula (Blanca Mallol), una mujer rica que reniega de su origen, ya que su madre (Gabriela Medina) fue una corista de revista frívola durante su juventud. Carlos Alberto administra los bienes de Paula, pero se siente incómodo de las amistades y del círculo social que lo encierra. Su mundo es la mesa de pool en su casa, donde canta viejos boleros y recuerda a Jeanette, una prostituta que amó y que le ayudó a surgir.

Como en otras creaciones de Rivano, un personaje cercano al lumpen llegará a desequilibrar este panorama. La Nancy (Paulina García), una prostituta que Carlos Alberto defiende en la calle, es contratada como empleada doméstica por unos días, en ausencia de la titular. La muchacha rescata de su habitación a la madre de Paula –oculta por "vergüenza"– y Carlos Alberto recuerda sus tiempos de artista bohemio. Nuevamente la ola de vitalidad, desenfado y autenticidad llena la casa, para martirio de Paula, que ve minados sus esfuerzos por convertir su hogar en uno distinguido. Para Rivano, es precisamente la energía de los habitantes de los bajos fondos lo único rescatable en sus protagonistas. Carlos Alberto siente cada vez más nostalgia de Jeannette, símbolo de aquello perdido que nunca debió dejar, para ser parte, ahora, de un grupo decadente. La aparición, finalmente, de El Johnny Molina, un "choro" de la Plaza Almagro, decide a Carlos Alberto a retomar sus antiguos rumbos.

El Johnny (una acertada caracterización de Jaime Azócar) representa la filosofía de muchos otros personajes de Rivano: todo

les ha sido adverso y procuran esquilmar sin escrúpulos a quien tiene delante. Es Nancy quien lo detiene en sus intentos por robarle las miserables joyas a la antigua corista. Es prácticamente el único personaje que no tiene una progresión en la obra, ya que el resto oscila hacia una aceptación de su verdadera realidad, hacia una autenticidad de clase social y de origen, de la cual nunca debieron renegar. Curiosamente, él y Paula, los dos extremos de la madeja, no varían su conducta. *¿Dónde estará la Jeanette?*, como síntesis de la temática de Rivano, contiene su vindicación de la cultura popular, el bolero, la filosofía de arrabal, la amistad y la lealtad al origen. Sus proposiciones, en una forma realista conocida y reconocida, consiguen expresarse en gran parte gracias a la acertada dirección de Raúl Osorio y al trabajo actoral.

Apsi, septiembre de 1984



Los matarifes y el espíritu del barrio Franklin

Los matarifes fue escrita en 1977 y anticipa los grandes temas que dominarán el éxito de *¿Dónde estará la Jeanette?* en 1984.

Belisario Urrutia (Jorge Gajardo) es un maduro trabajador del matadero, amante de su profesión y orgulloso del barrio Franklin, donde vive desde pequeño. Su hijo David (Óscar Hernández) ha continuado como su padre en el oficio, aun cuando anheló siempre una vida mejor, lejos de esa estética de descuerar animales. Roberto (John Knuckey), su hermano, ha sido la esperanza de la familia: estudió un año en la universidad y presuntamente debería seguir y ascender en la escala social. Pero por alguna misteriosa razón no continuó estudiando y ahora debe elegir entre hacerlo o sumarse a la estirpe familiar como matarife.

En el fondo, Roberto es portador de ese típico conflicto en las obras de Rivano. Su amante (Sonia Mena) es una suerte de aristócrata decadente, que representa ese otro mundo diverso y distante al de las clases populares: alcohólica, depresiva y con algunos rasgos de ninfomanía. Roberto transita entre ambas clases sin decidirse cuál elegir. Su padre es la vitalidad, en cambio, y representa esa pureza o autenticidad: ama su trabajo, goza con los cocimientos cotidianos que prepara su hija, canta boleros y es amigo de todo el barrio Franklin. Aun cuando Belisario y su hijo David son dos trabajadores establecidos, no tardarán en utilizar el cuchillo contra un enemigo declarado o envolverse en una pelea de bares, con lo que se acercarán sin remedio a ese carácter casi delictual que tiñe los protagonistas de Rivano en la mayoría de sus obras.

Es precisamente en esos personajes al borde del abismo donde reside un fondo de vitalidad y energía, las que alimentarán a las clases altas y les ayudarán a vivir. Son los matarifes, las leales

prostitutas, los delincuentes que desafían lo establecido, aquellos capaces de enamorar y revivir a las lánguidas aristócratas. En su novela *Tirar a matar*, Rivano coloca al traficante de drogas Roberto Placilla como un héroe contemporáneo, arriesgado y popular, frente a esos jovencitos blandengues y mimados que saturan las clases adineradas. La mayor condena para un personaje popular es renegar de su origen proletario. Sucede con Carlos Alberto en *¿Dónde estará la Jeannette?*, ascendido de categoría social y por lo mismo incómodo, frustrado y ajeno a los artificios de un mundo distante.

En *Los matarifes*, Roberto comprende en un momento por qué no siguió en la universidad: el olor a rico le molestaba, demostrando a la larga que no tenía vocación para desclasado. En una decisión final, histriónica y definitiva, Roberto decide continuar con la senda familiar del matadero, demostrando así una lealtad a sus orígenes que nunca debió abandonar. De la familia, sólo David es un torturado, a medio camino entre ese mundo popular y sin artificios, y otro que apenas intuye, más depurado, sin tanto cuchillo, pan con arrollado o boleros sentimentales. Desde el punto de vista de la dramaturgia chilena, él representa la ruptura de la tradición y la modernidad, tema característico al melodrama de los años 40. Y, como buen melodrama, *Los matarifes* no sólo tendrá su cuota de sangre y de muerte, de sentimentalismo y emotividad, sino también la correspondiente condena a quien desee salir de su cuna originaria. Esta tensión de clases sociales no es un conflicto de intereses, sino de artificio versus naturalidad o decadencia contra vitalismo. Sólo el título de otra obra de Rivano así lo demuestra: *Un gásfiter en sociedad*.

Obra a ratos endeble en su escritura, a veces excesivamente verbal y salpicada de parlamentos cursis o literarios, *Los matarifes* cumple su propósito inicial. El montaje de Fernando González remarcó la atmósfera naturalista y dotó de profesionalismo a la puesta en escena, hasta volverla verosímil y creíble. Igual cosa ha sucedido en otros montajes de Rivano, donde el director ha cumplido una función clave para entregar ese mundo dramático.

Apsi, junio de 1986

Una pequeña tragedia de la marginalidad: *El rucio de los cuchillos*

La particular dramaturgia de Rivano se prolonga por estos días en un nuevo estreno, *El rucio de los cuchillos*, dirigido por Silvia Santelices. La obra es esencialmente la historia de Vinizio Zaneti (Claudio Valenzuela), un delincuente que acaba de salir de la cárcel donde estuvo preso muchos años por homicidio. Joven aún, Vinizio anhela rearmar su vida, aunque le es difícil: solamente el acto de caminar por la calle le aterra, ante la perspectiva de ser detenido nuevamente, a pesar de no haber hecho nada y tener sus papeles en regla. El muchacho vive en la pieza de una pensión, y sus ociosos días los pasa generalmente en la habitación de sus vecinos: la prostituta Guille (Muriel Cornejo) y el proxeneta (su "cafiche") Tolo (Mario Bustos).

Las relaciones entre estos dos últimos son ásperas. El Tolo vive a expensas de la mujer y quiere doblegarla permanentemente, asunto que ella rechaza desde una fuerte independencia. La vida de ambos aumenta sus conflictos por la constante presencia de Vinizio Zaneti, ya que la Guille protege al muchacho y lo entusiasma para que la acompañe en un concurso de bailes en pareja. Los ensayos de ambos sirven para conocer algo más de sus vidas, la permanente soledad y el anhelo de cosas pequeñas en las cuales vislumbran su felicidad. Pero esta relación –de protectora a protegido– enerva al Tolo, quien hostiga al muchacho hasta producir un desenlace tan absurdo como trágico: Zaneti se acrimina sin desearlo, empujado por un destino del cual no puede escapar.

El rucio de los cuchillos es prácticamente una obra donde no ocurre nada, o donde ocurre muy poco, dramáticamente hablando. En rigor, la historia se reduce a ese deseo de la Guille de triunfar en un campeonato de baile, y el de Zaneti de encontrarse un hueco más o menos digno y decente, ajeno a su pasado delictual. A

pesar de ello, el argumento está lleno de otras historias, las que se cuentan los personajes mutuamente, salpicadas de anécdotas y reflexiones respecto del mundo en que viven.

Este es un universo carente de seguridad familiar o social, lejano a ideologías o posturas políticas que pudieran darle cobijo. Aquí se debe luchar furiosamente por sobrevivir y para ello hay que tener una importante cuota de heroísmo. Cosa parecida ocurre con otro montaje de Rivano, *Sexy Boom*, que se ha mantenido por meses en cartelera en la sala Abril. También hay ahí la historia de personajes de marginalidad popular, tres vedettes y un coreógrafo, que se mueven entre la precariedad económica, las dificultades cotidianas y el amor a su oficio.

En *El rucio de los cuchillos* no sólo existe el retrato más o menos fotográfico de este ambiente popular de delincuentes, cafiches y prostitutas, sino algo más: la propuesta de que algunos de sus protagonistas están marcados por un signo trágico que arrastran permanentemente, a pesar de sus esfuerzos por escapar de esa suerte. En efecto, Vinizio Zaneti vive atrapado entre un pasado que no puede modificar –marcado por la pobreza, la mala suerte y la ausencia de oportunidades– y un presente que teme asumir.

La ausencia casi total de argumento está alivianada no sólo por ese caudal de historias que surgen en boca de los personajes, sino también por la rapidez de los parlamentos, por la agilidad de un diálogo que recrea en forma naturalista el habla marginal y delictual (el Coa). De hecho, las conversaciones están fundadas en este lenguaje, a veces fuerte, a veces colorido y en muchas ocasiones incomprensible para el espectador desprevenido. En este sentido, las puestas en escena de Rivano tiene pocos antecedentes en la literatura dramática chilena, o al menos en esa literatura menos perecible.

La obra resulta atractiva y entretenida, muestra un mundo habitualmente lejano de los escenarios chilenos y complementa la anterior dramaturgia del autor. *El rucio de los cuchillos* carece de pretensiones "mensajosas" o formales y se ajusta adecuadamente a un teatro tradicional, realista y verbal, a pesar de que en algunos momentos cierto palabrerío excesivo hace decaer la acción, como los recuerdos de la infancia del protagonista.

Silvia Santelices reconstruye adecuadamente esta atmósfera de marginalidad –a veces trágica, a veces humorística y en ocasiones melodramática– y consigue extraer lo mejor de los actores, quienes trasmiten casi siempre en forma eficaz a sus personajes, y donde el más parejo resulta Mario Bustos, personificando a El Tolo. Este nuevo estreno de Luis Rivano logra lo característico de sus montajes y que pocos autores consiguen: la atracción de un público popular y masivo, tradicionalmente ausente de las salas teatrales chilenas.

Mensaje, julio de 1991

Pedro, Juan y Diego,
una obra inaugural

Seguramente lo que ha determinado en esta obra una feliz fusión entre espectáculo y espectador, sea que a un tema tan antiguo como el del trabajo se le haya dado cuerpo y alma nuestros, hoy día. Su ambiente es el de las afueras de una "mejora", la calle, la tierra, las piedras. Sus personajes, unos seres marginales, que rebosan ingenuidad y poesía. Su lenguaje, una forma de expresión auténtica, brutal a veces, pero sin el cual no podrían retratarse ni dar las verdaderas dimensiones de su ambiente. Su objetivo, el ser una obra que hable sobre el trabajo y el amor. Porque *Pedro, Juan y Diego* es una obra sobre el trabajo no sólo porque tres personajes sufran y sueñen en torno a las peripecias de construir una pirca, sino porque sobre escena vemos a tres seres vivos, sudando, pelándose las manos, acezando por el cansancio. Todo orquestado y orientado en busca de valorar o desmitificar el verdadero sentido que el trabajo tiene para seres humanos mínimos y olvidados.

Todo esto se vacía en una trama simplísima, donde dramáticamente pasa muy poco. El maestro Pedro (José Manuel Salcedo) el verdulero Juan (Jaime Vadell) y el ex funcionario Diego (Nissim Sharim), pertenecen a una cuadrilla de construcción encargada de levantar una pirca. A cada paso que avanzan en su trabajo surgen innumerables problemas, que hacen que la pirca se convierta en algo odioso. Los materiales no llegan, son tratados mal, se les dan órdenes contradictorias, se les envía de aquí para allá sin ningún sentido. Los hombres continúan su labor entre risas y reclamos. Logran por fin levantar la muralla a duras penas, cuando llega la orden de botarla, por un error en el diseño del plano. Se les pide que ellos mismos sean los encargados de hacerlo. El inspector de obras (Cristián García Huidobro) les tienta con promesas falsas

y después de muchos tira y afloja los hombres se niegan a botar la pirca, a sabiendas de que perderán su empleo, y proceden a inaugurar su obra, a la cual cargan de un sentido de unidad y cariño.

Todo el tiempo que se tomarán los personajes en levantar esta pirca va a servir para conocerlos mejor, para que echen afuera sus sueños y fantasías, sus penurias y alegrías. Es aquí donde la obra logra claramente su objetivo: mostrarnos a tres o cuatro personajes–tipos, tremendamente vivos, entrañablemente vitales. Todo este tiempo va a servir para que se diseñen sus reacciones y emociones ante el duro conflicto que enfrentan. Se diría que a ratos importan más los personajes que el conflicto mismo; los diálogos sobre cualquier tema, que la trama; las invenciones y los sueños, que la pirca que hay que construir.

Sobre escena están Pedro Aguilera, maestro albañil primero, conocedor del oficio y ahora metido en un trabajo más insignificante del que corresponde a su capacidad y experiencia. Ayudándole están Juan Rolando, comerciante en frutas y verduras, cuyo negocio hubo que terminar porque debió sacrificar su caballo de arrastre, y Diego Araneda, ex universitario y ex funcionario público, cesante. Todos ellos soñando con otra cosa, fantaseando, evadiéndose de algo que se vuelve maldito, de algo que no tiene sentido. El personaje María, la muda (Delfina Guzmán), antigua trabajadora de un circo, cargada de disfraces y colores, ayuda a que estos tres hombres se ilusionen haciendo mil proyectos y adquieran una dimensión casi poética.

Se podría decir que a la postre la obra es la construcción de un nuevo mundo por unos personajes que se sienten estafados en éste. Es así como Juan goza contando sus fábulas sobre viajes alrededor del mundo o Diego imaginándose sacar fotografías o importar vehículos del Japón y así ganar mucho dinero. Sobre el conflicto que nace de la construcción de la pirca se van sedimentando capas de poesía y sueños. Por ello no es extraño que al final estos dos elementos se confundan cuando los tres hombres, la muda y el jefe de obras (Rubén Sotoconil) inauguren una pirca que será derribada a los pocos minutos y se le ornamente como un barco, símbolo de sueños y proyectos.

La obra se funda en el mundo que crean los personajes a partir de un sencillo conflicto. Este mismo a veces se vuelve escurridizo, se esconde, no aparece por ninguna parte, para luego saltar bruscamente cuando llega el inspector de obras o cuando a alguno le sucede una desgracia. El primer acto es más acumulación que avance, para luego resolver el conflicto casi de un golpe en el segundo acto. El curso dramático de la obra queda oculto a ratos y minimizado por el carácter de los personajes. Todos ellos, el fabulador y escéptico Juan, el empeñoso Pedro, el culto y malhumorado Diego, y la poética señora María hacen asomar su interior al cual el espectador paulatinamente le toma cariño. Aquí no hay introspección sicológica profunda ni atormentado estudio social, sino la invención de unos cuantos seres absolutamente verosímiles que se mueven casi sin sentido.

El estilo del diálogo denuncia este hecho. Siempre los personajes –y sobre todo Juan– echarán a la risa una situación de conflicto, minimizarán la tragedia, rebajarán el carácter doloroso que toma su labor. Es por ello que el espectador es llevado continuamente de la risa a la emoción, del dolor a la alegría. El humor no es sólo una vía de escape sino un estilo de tratamiento del conflicto y los personajes. Aquí logran convivir perfectamente el juego y la obligación, la realidad y la fantasía, la construcción con la destrucción. Si bien su estilo se orienta hacia un marcado realismo, éste se desdice a cada paso. Al lado de la realidad desnuda y dolorosa hay fundado un mundo de sueños y esperanzas. Tragedia, comedia y poesía se mezclan en curiosa fórmula.La misma obra se nos aparece en general como una gran paradoja. Desde un comienzo ya se están dando órdenes contradictorias y al final hay que botar lo que tanto costó construir. Pero lo que en un principio era odioso, resulta a la postre algo a lo que se le ha tomado cariño. Todo lo que fue durante dos horas un juego de contradicciones y paradojas, de amarguras y evasiones, culmina en un acto de amor a lo realizado. La fisura dramática se produce en el momento en que Pedro descubre que el inspector de obras ha querido burlarse de ellos y decide quedarse a inaugurar su modesto trabajo. Es un momento climático donde se conjuga en

una imagen y una canción todo lo que estuvo apareciendo sobre esta pirca convertida en barco.

Pero el valor de esta nueva obra que hoy presenta Ictus no estriba solamente en haber llevado a escena a estos personajes mínimos enfrentados a un latente conflicto, sino en el trabajo teatral que hizo posible este resultado. La colaboración entre un dramaturgo como David Benavente y un grupo de actores-creadores significa un nuevo paso en lo que es búsqueda teatral. Las evidentes fallas de construcción dramática que sufría *Nadie sabe para quién se enoja,* hoy se ven resueltas gracias a la intervención de un autor.

Pedro, Juan y Diego es teatro vivido sobre el escenario, sudado, trabajado, pero también teatro escrito y pulido en el papel. Montaje y texto se requieren más que nunca para poder existir. Es por ello que a esta obra la percibimos como tremendamente viva, donde importa tanto el parlamento como el sudor en el rostro de quien lo dice. Es difícil entender la obra leyendo sólo el guión, ya que *Pedro, Juan y Diego* se hace en escena, y es sólo con actores trabajando y acalambrándose las manos que nos es accesible toda su tremenda expresividad dramática.

Mensaje, junio de 1976

¿CUÁNTOS AÑOS TIENE UN DÍA?, UN RECORTE DEL PAÍS

Las razones de la expectativa que causa cada estreno del grupo Ictus están a la vista: su tremendo compromiso con la realidad contingente de nuestro país que se ausculta en cada obra, y su sistema de trabajo colectivo que no sólo ha sido un precedente en Chile, sino además la razón de múltiples imitaciones a nivel sobre todo aficionado.

¿Cuántos años tiene un día? demuestra, en todo caso, que Ictus puede seguir haciendo teatro, decantando su investigación de trabajo teatral, ahora último reforzado nuevamente por la participación de un dramaturgo profesional, Sergio Vodanovic. La obra muestra una continuidad estilística y temática del grupo, y también que el conjunto del Teatro La Comedia sigue buscando una voz propia y una expresión original en el arte dramático.

Por la estructuración y desarrollo en la que se apoya *¿Cuántos años tiene un día?*, su trama no resulta fácil de relatar. La pieza es una penetración al interior de unos cuantos personajes, periodistas de TV que tienen mucho éxito con un programa llamado "Siete en el Aire", y a través de ellos se recorta un pedazo de la historia cultural de nuestro país. La obra toma a los protagonistas en el momento en que deben grabar su programa aniversario, el que se ve interrumpido por una serie de hechos, catapultas para pintar una situación de conflicto al interior del canal.

Por un lado la serie de órdenes y contraórdenes estúpidas emanadas de la gerencia, las absurdas reglamentaciones, el acoso incesante al grupo profesional, les impide continuar su trabajo y, por otro lado, la ausencia de una de las periodistas que inexplicablemente no llega y que motiva cartas, uniones y desuniones en el grupo, sirve para entrar al umbral de estos seres en conflicto con el medio que les rodea. Coexiste a esta

situación de temporalidad inmediata un par de largos raccontos de la pareja Ignacio Ramírez (Nissim Sharim) y Cecilia Montes (Delfina Guzmán) –él es director del programa y ella está recién llegada de Europa después de varios años de permanencia– en que recuerdan una noche pasada en Buenos Aires durante la elección de Frondizzi y el nacimiento de la TV universitaria en Chile. Las vueltas al pasado confirman un contrapunto entre esa época de sueños, anhelos y esperanzas de la juventud, contra una realidad profesional actual más bien amarga y decepcionante.

Así como los personajes de la obra anterior, *Pedro, Juan y Diego,* trabajaban sin saber para qué, moviéndose de un lado para otro sin sentido, construyendo y levantando una pirca, de igual manera los protagonistas de *¿Cuántos años tiene un día?* son seres que viven sin saber dónde ir, sin saber qué hacer ante una situación que ellos no pueden dominar. Tanto las ridículas reglamentaciones como la necesidad de defender a su compañera de trabajo, los muestra en su propia impotencia. Ignacio Ramírez y todos sus periodistas cargan con algún problema interior que lanzan también sobre escena, conformando el total para este mosaico de hombres acorralados que saltan innumerables vallas diarias para conseguir trabajar en lo que desean.

La obra se estructura sobre la base de pequeñas escenas, que actúan a la larga por efecto de acumulación más que de desarrollo clásico. Tanto las disputas y desconciertos que se producen durante esas horas de grabación como las vueltas al pasado, se van sumando y relacionando para dar la idea de lo que sucede al interior de estos trabajadores de la cultura y también para proyectar una determinada visión de la sociedad. Más que una tesis determinada –deterioro cultural, dificultades para trabajar, choque entre sueños y realidad–, la obra intenta calar hondo en estos personajes para de allí partir hacia problemas mayores.

Los protagonistas de *¿Cuántos años tiene un día?* –protagonistas colectivos, todos emprendiendo la misma batalla– no responden a un estereotipo ni maqueta, sino que funcionan sobre el escenario como aparatos emotivos y racionales sumergidos hasta el cuello en sus conflictos y que tocan al espectador por la misma vía de la emotividad. Si bien su lucha contra la mediocridad y

la estrechez mental del ambiente contrasta casi amargamente con una realidad pasada, al comprobar que eran vanas ilusiones que la TV chilena, por ser universitaria, no sería comercial, aun así ellos insisten en su trabajo. Permanecer en el canal no es sólo conservar una fuente de ingresos, sino también es insistir en un ideal que los marcó desde jóvenes. Similar al barco simbólico que construyen sobre la pirca los trabajadores de *Pedro, Juan y Diego*, aquí la iniciación por enésima vez de la grabación de su programa indica un camino abierto que los personajes deciden seguir.

La nueva obra de Ictus es la continuación de una línea iniciada hace años, pero también es búsqueda formal y de contenido en algo que se está haciendo permanentemente. Muchas son las características que siguen vigentes en esta obra y que determinan el estilo general del grupo. La creación de personajes tremendamente verídicos, el fuerte compromiso con ciertas realidades tomadas desde el hombre mismo en conflicto, su actuación ausente de retórica dado que los personajes están hechos a la medida de los actores y nacidos en su interior, el desarrollo de determinada metodología de trabajo teatral que sin duda ha creado un precedente insólito en nuestro país, el hecho de que la obra se "haga" sobre escena más que en el papel, el humor con que se enfrentan las situaciones de conflicto, todo ello demuestra a través de *¿Cuántos años tiene un día?* que se va consolidando la existencia del grupo.

Pero, a pesar de esto, esta nueva obra merece algunos reparos, sobre todo desde el punto de vista de la construcción. En Ictus una característica notable es poner en evidencia los problemas tratados, apoyándose más en las acciones y sucesos que en las palabras explicativas. Tres escenas que son pivote de la obra se escapan de lo meramente teatral para pasar a otros terrenos. Un largo poema de Neruda –"Oda al aire"– que los personajes recitan y hablan al final del primer acto parece metido a la fuerza, sin que la poesía brote por sí misma de las acciones sino que aparezca injertada, dando un carácter falsamente elegíaco. Después, una larga explicación de lo que fue el Congreso de Escritores en Concepción y sobre todo la inclusión del discurso

de Ernesto Sábato en esa oportunidad, también parece extensiva para el recurso narrativo.

Por último, la lectura de una carta que Ignacio ha mandado a Cecilia a Madrid, en que defiende a sus compañeros y explica las razones por las cuales contra viento y marea sigue trabajando en Chile y que refuerza claramente el sentido central de la obra, es un elemento demasiado discursivo que contrasta claramente con la dinámica que hasta el momento se había desarrollado. La agilidad en el desarrollo de la acción, su seguidilla de sucesos, sus microconflictos y sus chistes se paralizan con estos elementos.

Con todo, esta nueva obra del Ictus expresa claramente su contenido esencial y a través de la emotividad y el humor consigue plantear un conflicto, develar un medio de comunicación que todo lo pinta feliz, ignorando los problemas, y presentar a unos personajes reales y creíbles. La actuación, dado el sistema de trabajo, se adecua como guante a cada actor, incluso a los nuevos que nada de experiencia tenían en este sistema. Obra con algunos reparos, pero afincada a una realidad latente y a una forma teatral desarrollada, *¿Cuántos años tiene un día?* es una creación que marca un rumbo en el camino del Ictus, quizá no todavía el definitivo.

Mensaje, abril 1978

ICTUS MIRA AL *LINDO PAÍS ESQUINA CON VISTA AL MAR*

Lindo país esquina con vista al mar, estrenado en noviembre, es un trabajo escénico sobre relatos del dramaturgo Marco Antonio de la Parra –el que más aportó–, el periodista Darío Osses y el actor Jorge Gajardo. Se compone de cinco cuadros o secuencias sin relación temática entre sí y cada uno de ellos puede verse en forma independiente, a pesar de que un misterioso hilo común los une a todos. Solamente dos actores profesionales –Guzmán y Sharim– están sobre el escenario.

Nos encontramos aquí frente a un teatro sencillo en el mejor sentido de la palabra: el escenario está casi vacío, no hay un desarrollo sicológico profundo de los personajes –no interesa además– ni tampoco ese afán realista que predominó en creaciones anteriores que hacía llenar la obra de objetos y referencias a la realidad fácilmente identificable. A ojos vistas se trata de una creación limpia, depurada, con gran economía de recursos. A muchos extrañará encontrarse con este nuevo vuelco del grupo.

El primer cuadro se llama "Angelitos negros" *(Adagio)* y es la historia de un matrimonio que presencia horrorizado la rebelión de sus animales regalones frente a determinada concepción y valores que aquél les quiere imponer. El segundo, "Vereda tropical" *(Allegro a modo de danza)*, es una nueva versión del mito de Fausto: una sencilla mujer vende su alma al demonio, tentada por las ofertas de éste, consistentes en distintos productos de línea blanca. "Contigo a la distancia" *(Fuga)*, es el tercer episodio y trata la historia de un dictador latinoamericano que huye de su país, supuestamente expulsado por el pueblo.

En el cuarto "Noche de ronda" *(Andante con moto)*, hay un hombre que detiene su motoneta en un sitio baldío y encuentra a una mujer fantasma que le hace ver su pasado de traición y

miseria. Por último, en "Toda una vida" *(Finalle allegro)*, un viejo, que oscila entre la lucidez y la locura, trastorna el hospital que lo asila y hace que una enfermera eche afuera su frustración uniéndose a su delirio de esperanza y solidaridad.

Hay en todos estos cuadros la creación de un mundo mágico, alucinante, metafórico o absurdo que contrasta claramente con la producción anterior del grupo, *¿Cuántos años tiene un día?*, volcada esencialmente sobre los problemas de la dificultad de convivencia y expresión en el Chile de hoy. La concepción varía y la sofisticación observada en esta obra se trastoca aquí en simpleza de recursos y en la búsqueda de un universo mágico y poético en el que se sumen los personajes y hacia donde giran las acciones básicas.

En todos ellos hay un protagonista que tiene que enfrentar una situación climática y definitiva. Cada episodio es la historia de esta decisión. En un caso será la actitud tomada frente a la rebelión de unos animales, en otro dejarse o no llevar por la tentación de ciertos productos, en asumir honestamente un pasado culpable o en unirse a una locura clarividente. Por lo mismo, los personajes no evolucionan, las acciones constan de un hecho dramático básico que se resuelve en poco tiempo sobre el escenario.

Y, por lo mismo también, *Lindo país...*, es el germen de algo nuevo en el Ictus y como todo acto inicial –a pesar de estar alimentado por años de trabajo experimental sobre el escenario– posee también sus defectos y fallas. Concretamente, los cinco cuadros no son parejos en calidad, quitándole cierta solidez total al conjunto de la obra. Pero de las cinco secuencias, por lo menos tres de ellas son redondas, acabadas, cerradas y muestran, además, proposiciones teatrales distintas y novedosas, tanto para el mismo grupo como para el teatro chileno.

Por otro lado, el hecho de que el grupo se aparte de un realismo que en ocasiones conduce a un empobrecimiento o chatura en la apreciación de la realidad, ya es un paso adelante. Todos los cuadros poseen algo de mágico, de surrealista, maravilloso o poético: animales que se rebelan, el demonio en las calles de Santiago, mujer fantasma o animita, anciano delirante que trastoca a seres

aparentemente equilibrados, todo ello enriquece sus referencias con respecto de la realidad, e inventa un universo paralelo, pleno de connotaciones y metáforas. La huida del realismo, que ha sido un arma expresiva fundamental en la historia del teatro chileno, es, indudablemente, aporte del dramaturgo Marco Antonio de la Parra (*Lo crudo, lo cocido, lo podrido* y *Matatangos*), quien prefiere la poesía o el absurdo antes que copiar más o menos exactamente el mundo que vemos.

Ayudan a que el espectáculo resulte distinto y sugerente, las actuaciones notables de Delfina Guzmán y Nissim Sharim y la de Maité Fernández, a pesar de que sólo aparece en el último episodio. Igualmente, el trabajar sobre el escenario con elementos puramente escénicos, donde la palabra discursiva pasa a un segundo plano y donde ciertos objetos toman importancia fundamental –una rugiente moto, por ejemplo–, sirven para que *Lindo país...* constituya algo nuevo y atractivo en el teatro chileno. La obra es una proposición, una búsqueda. Su reafirmación vendrá seguramente con un segundo estreno en esta misma línea.

Mensaje, enero 1980

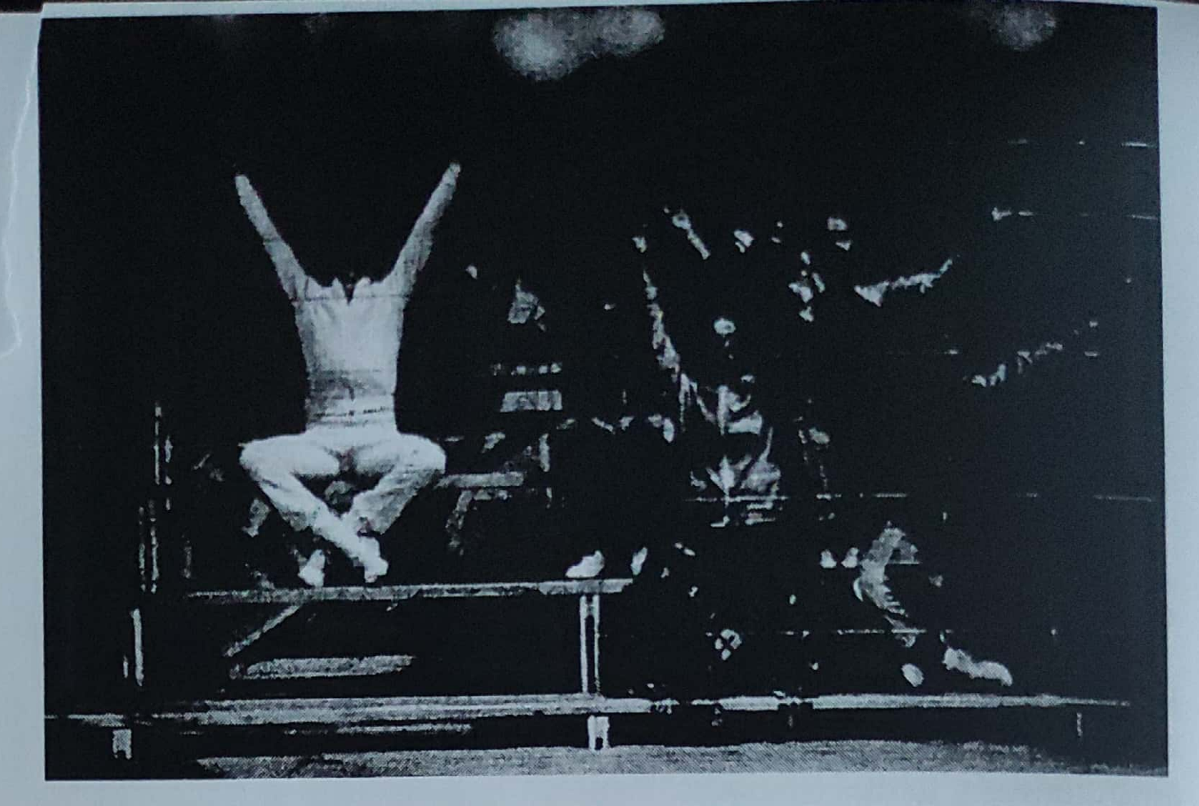
Poesía y experimentación: *La mar estaba serena*

En esta nueva obra de Ictus se narra, en un primer cuadro, la historia de una familia que al llegar al estadio a ver un partido, es progresivamente agredida por el sistema de organización del recinto, los controladores de graderías, vendedores ambulantes y gritos oficiales. Todo lo que en un principio es un ambiente respirable, se convierte en asfixia, hasta terminar en un *crescendo* de locura y absurdo.

Después se cuenta la historia de la familia Zamora, que desea vender su única posesión: una casa en la playa. Todos dudan de hacerlo, pero el trabajo del marido en la universidad es inestable y con la venta de la propiedad podrían especular en el mercado de capitales. El grupo familiar es tentado por un nuevo rico, un sujeto grosero y vulgar que nada tiene que ver con el estilo de la familia. El comprador de alguna manera ataca, agrede a la familia, que además vive obsesionada por un extraño ruido que viene de la playa y no la deja tranquila. Esta narración se ve interrumpida por dos escenas independientes entre sí: la interpretación de una orquesta sin instrumentos y la historia de un examen para la graduación de un Master en Economía.

Tanto en la historia del estadio como en la de la familia Zamora, se crea el mismo ambiente de incertidumbre, de agresividad: los personajes son atacados por algo externo, incapaz de conocerse ni dominarse. Una sensación de miedo generalizado va llenando el teatro. Todos están vigilados, algo ocurre en el aire que nos lleva a temer y pelear con los demás.

Pero no sólo esta narración a saltos –que a veces se hace demasiado extensa– es lo único nuevo en el camino del Ictus elegido para la obra. Un estilo poético y ambiguo recorre la mayoría de sus partes, arriesgándose incluso a que muchos espectadores



Roberto Poblete, Nissim Sharim, Delfina Guzmán, Maite Fernández y Malucha Pinto, agredidos por el sistema de organización de un recinto deportivo.

queden sorprendidos. En la obra hay varios elementos escenográficos y visuales, varios sonidos o murmullos, varias cosas que suceden y que contribuyen a crear una atmósfera determinada, más que a entregar un mensaje de fácil lectura digerida de antemano. *La mar estaba serena* debe necesariamente ser completada por el espectador, quien recibirá ese mundo de sensaciones y emociones para recomponerlo finalmente en su interior.

Ictus se arriesgó con la obra, en un sentido artístico: probó nuevos caminos, experimentó, ensayó. Una bruma poética traspasa la mayoría de la puesta en escena. Hay algo que los personajes han perdido y tratan de recuperar, sin saber bien cómo. Un nuevo orden, una nueva realidad se les impone y ellos deben asumirla sin conocer las claves. Una escena final resume todo esto: los personajes, por un error de datos y un corte de luz, se pierden en la playa y tratan de ubicarse, se gritan, intentan hallar el camino, buscan a tientas. Ello encierra la doble metáfora del personaje sin rumbo y de la búsqueda formal en el plano artístico.

Como otros montajes teatrales recientes, se adivina en *La mar estaba serena* una salida para revitalizar el teatro chileno y experimentar en nuevas formas. Pasado ya el *boom* de las obras más contingentes, una nueva sensibilidad asoma en los creadores: referirse a la realidad en forma poética y humorística, incitar

al espectador con sensaciones plásticas y sonoras, llenar de misterios el escenario, llegar a las cosas por las vías absurdas y ambiguas más que por los caminos racionales y equilibrados.

Varios aspectos destacan en esta nueva producción, entre ellos el sólido trabajo en equipo. A los actores y creadores tradicionales de Ictus –Claudio di Girólamo, Delfina Guzmán, Nissim Sharim– se suman también el dramaturgo Sergio Vodanovic, los actores Maité Fernández, Malucha Pinto, Carlos Genovese y Roberto Poblete y el equipo técnico del teatro, quien consigue una notable y sorprendente participación. Se une a ello el afán de experimentar sobre el escenario, el hacer un teatro mucho más teatral que discursivo y proponer nuevos padrones estéticos, entre ellos la notable escenografía de Claudio di Girólamo.

Sus defectos –problemas en la estructura narrativa y desequilibrio entre lo poético y lo demasiado obvio– provienen de su carácter de casi experimento vanguardista. Quizás si Ictus acelerara sus producciones, esta línea –legítima y estimulante– podría continuarse más depuradamente.

Mensaje, octubre de 1981

Ictus, 40 años

Aunque en la actualidad reducido a los espectáculos unipersonales del actor Nissim Sharim y a la presentación de otros intérpretes y directores en su sala La Comedia, se podría afirmar que el grupo Ictus sigue existiendo. Sus 40 años de funcionamiento la convierten en la compañía independiente nacional de mayor trayectoria y seguramente una de las más antiguas de América Latina.

En rigor, Ictus nació hace 42 años, a finales de diciembre de 1955, cuando un profesor (Germán Bécker) y varios alumnos de 3º año de actuación del entonces Teatro de Ensayo de la Católica decidieron organizar un grupo de inspiración cristiana y lejano a la política oficial de la universidad. Entre los jóvenes se encontraban Paz Irarrázaval, Mónica Echeverría, Irene Domínguez, Julio Retamal y Enrique Silva. Su primer estreno (*Las suplicantes*, de Esquilo) se produjo en 1956 y de allí que el año pasado se hayan cumplido estas cuatro décadas de trabajo escénico. Originariamente, Ictus pretendía hacer teatro volviendo a las fuentes mismas de él, el teatro griego, y paralelamente organizar talleres de estudio y docencia.

Rápidamente las intenciones "arqueológicas" chocaron con una pobre recepción a sus espectáculos. Ello, unido a la deserción de algunos fundadores y a la llegada de otros miembros, como Claudio di Girólamo, los hizo derivar hacia el montaje de autores contemporáneos, que por aquella época constituía una importante aspiración de las compañías pequeñas y semi profesionales, llamadas Teatro de Bolsillo. Se trataba de grupos básicamente formados en universidades, que ocupaban salas pequeñas y que querían mostrar a dramaturgos europeos y norteamericanos actuales. Sus primeros éxitos los obtuvieron

con *Asesinato en la catedral,* de Eliot, *El cuidador,* de Pinter, y *La cantante calva,* de Ionesco. Así, a comienzos de los 60, Ictus ya poseía un perfil "vanguardista" que ayudó a convocar a otras personas como Jorge Díaz, Jaime Celedón, Jorge Álvarez, Julio Jung y Carla Cristi.

Por aquellos años, una ley obligaba a las compañías a montar al menos una obra chilena al año. Careciendo de alguna que los convenciera, se le encargó a Jorge Díaz –en ese momento escenógrafo, actor y administrativo de Ictus– que escribiera un texto dramático. De allí surgieron *Un hombre llamado Isla,* pero sobre todo *El cepillo de dientes,* que convirtieron a Díaz en el dramaturgo oficial por varios años. Este cambio determinó muchas cosas para el futuro. Entre ellas, que el contacto de Díaz con la dramaturgia de Ionesco lo impulsara a escribir un teatro suelto, rupturista, lejos de las fórmulas tradicionales.

De él, Ictus fue estrenando obras claves y fundacionales, como *Réquiem por un girasol, El lugar donde mueren los mamíferos, El velero en la botella* y *Variaciones para muertos de percusión,* entre otras. Se consolidó, entonces, una nueva voz dramática en el contexto de la producción nacional, la vanguardia del llamado Teatro del Absurdo. La lejanía con la definición sicológica de los personajes, el lenguaje fracturado, el humor satírico, la visión crítica de la sociedad, la incomunicación que provocan los medios masivos de comunicación y su distancia con la estructura dramática clásica, perfilaron a Jorge Díaz como un autor original y fascinante para las nuevas generaciones.

Pero su activa participación en Ictus tuvo otra consecuencia poco estudiada: sus obras no eran entregadas al grupo como algo terminado e intocable, sino como un material que podía ser transformado por los actores y el director de turno. Este último variaba de acuerdo a las necesidades del momento, por lo cual Ictus estaba lejano al "Teatro de Director" que por aquellos años ejercían las universidades. Así, este peculiar sistema de producción –una especie de colaboración o autoría compartida– fue la base para el posterior método de Creación Colectiva.

Después de que Díaz hubiera emigrado voluntariamente a España, Ictus presentó en 1969 *Cuestionemos la cuestión,* una

de las obras emblemáticas del teatro chileno de aquel período. Allí, los propios actores generaron el texto, sobre la base de sus inquietudes tanto escénicas como ideológicas. Se trataba de un espectáculo mucho más teatral que literario, donde se utilizaba un lenguaje cotidiano, se hacían referencias a la actualidad política y social, se proponía una estética cercana al cine y la televisión, a través de escenas breves y de mucha imaginería visual.

Su estreno fue simultáneo a otras experimentaciones del teatro chileno, específicamente al trabajo de Fernando Colina en la Universidad Católica (*Peligro a 50 metros, Nos tomamos la universidad* y *Todas las colorinas tienen pecas*). Estas obras fueron renovadoras, en el sentido de que estaban referidas a situaciones nacionales contingentes, como una especie de Teatro Documento. Por otra parte, su forma de producción era el trabajo colectivo de autor, director y actores. Se dio mucha importancia a la función del actor, a los distintos modos expresivos del cuerpo y al uso del espacio escénico. En estos espectáculos predominaba la fragmentación narrativa, la estructura sobre la base de sketchs o pequeñas escenas.

En esta línea de quehacer colectivo, el gran éxito de Ictus a comienzos de los 70 fue *Tres noches de un sábado*, que duró dos años en cartelera y alcanzó a los 120 mil espectadores. A partir de allí, la extensa duración de cada puesta en escena se volvería una característica de Ictus. El trabajo sobre el escenario, la participación de los actores para moldear su personaje y sobre todo el predominio escénico de los parlamentos, fueron una forma de producción no usual y que cuajó espléndidamente en ese montaje. En aquel momento ya estaba consolidado el trío que le daba la dirección al grupo: Claudio di Girólamo, Delfina Guzmán y Nissim Sharim. Su masificación provino con la serie televisiva *La Manivela*, que duró hasta 1973 y tuvo una breve reaparición en 1975.

En 1976, con la co-autoría de David Benavente y profundizando su método de producción, se estrenó *Pedro, Juan y Diego*, que postuló a Ictus como un grupo preocupado de la realidad chilena de aquel período y abrió el camino hacia una expresión hasta el momento silenciada. En ese caso, de exponer el angustioso tema

de la cesantía y de la pérdida del pasado chileno democrático. Sin derivar en un teatro "político" como se ha dicho –al menos el más panfletario y evidente–, Ictus fue presentando otros espectáculos que mostraron los rostros de lo oculto y de lo diverso de la sociedad chilena, convocando a un público fiel y entusiasta.

Se trataba de obras que desmistificaban la realidad con humor, con un lenguaje doméstico y con unos personajes reconocibles, lejanas a un teatro de autor más formal. *¿Cuántos años tiene un día?*, *Lindo país esquina con vista al mar*, *La mar estaba serena* fueron las obras más significativas de ese ciclo y donde se convocó a trabajar a autores como Marco Antonio de la Parra y Sergio Vodanovic. Incluso hubo adaptaciones de novelas como *Primavera con una esquina rota*, de Mario Benedetti, y *Este domingo*, de José Donoso.

Abierta ya la sociedad chilena a finales de los años 80 y alejado por propia determinación Di Girólamo de la compañía, la presencia de Ictus se hizo errática, hasta desembocar en *Pablo Neruda viene volando* (1992), un experimento malogrado que de alguna manera marcó el fin de la etapa que tantos productos dio en las décadas del 70 y 80.

Reducido prácticamente a la administración de una sala en donde convergen otros creadores, actualmente Ictus es esencialmente un nombre y un pasado, seguramente el más interesante y extenso que pueda exhibir una compañía chilena privada. Ictus no sólo desarrolló un sistema teatral que investigó y profundizó a lo largo de estas décadas en un modo de hacer y concebir el teatro, sino que con habilidad supo mantenerse económicamente en pie, asunto poco habitual en el teatro chileno. Sus espectáculos frescos, lejanos al acartonamiento académico; su actitud crítica, lúcida y humorística de Chile; el devolverle el sentido escénico a los montajes –teatro para ver más que para leer, teatro hecho sobre el escenario, más transpirado que recitado–, y no transar en la mirada del entorno ni en el método de trabajo, son la herencia ya inscrita en nuestra cultura chilena contemporánea.

«Artes y Letras», *El Mercurio*, enero de 1997

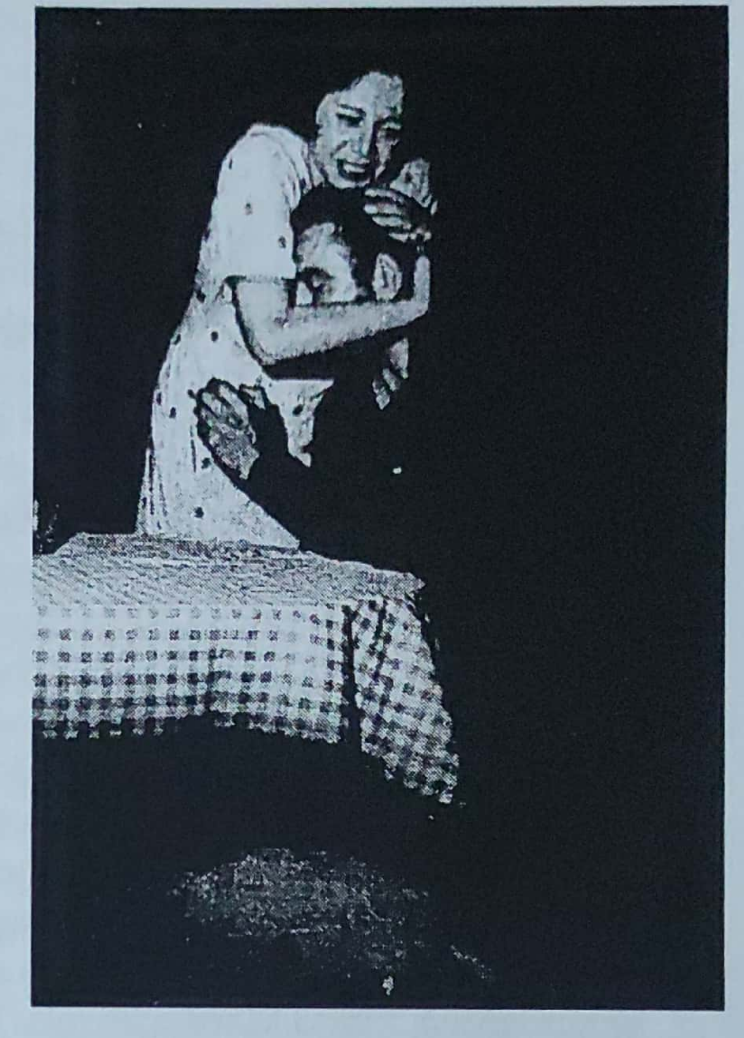
La familia de Marta Mardones, un melodrama doméstico

Fernando, Cuadra, conocedor de la mejor producción chilena en el campo del realismo y del costumbrismo social, toma sus elementos más rescatables y con esas herramientas construye aquí una reflexión y una búsqueda dramática de la clase media chilena. Cuadra no ha desdeñado ninguno de los elementos que le dejaron como herencia nuestros autores pasados. Ha situado su drama en el comedor de una casa de la Estación Central, ha puesto como centro dramático aglutinador a una mujer, le ha rodeado de hijos, de esposo, de amigos, arrastrando cada uno con su tragedia casera y cotidiana. Con todo este material ha echado a andar un conflicto que retrate los modos de vida, de ubicación ante el mundo, de búsqueda de soluciones ya prototípicas.

Cuadra ha elegido una anécdota casi característica: las peripecias durante tres significativas mañanas de un hogar formado por el padre, Ricardo (Juan Quezada), un inválido de ferrocarriles; su esposa (Gabriela Medina), sostén espiritual y material del hogar; su hija Elvira (Clara María Escobar), empleada de un local comercial; su hijo Ramiro (Nelson Báez), estudiante universitario y don Antonio (Enrique Madiña), un maduro amigo del padre, que asiste todos los días a almorzar.

La frustración laboral y económica del padre, sumada al estado de gravidez de la muchacha, producto de sus relaciones con una suerte de don Juan de barrio (Osvaldo Lagos) y rematada por los amores de Ramiro con una mujer casada, desatarán con todo ímpetu el melodrama. A instancias de Marta, Elvira se casa con don Antonio y el padre sigue sobreviviendo entre amarguras y alcohol. Todo el andamiaje ideado por Marta para salvar su hogar se derrumba con progresivo estrépito, ya que Ricardo

termina arrojándose a las ruedas de un tren en marcha, Elvira engañando a su marido y yéndose de la casa y Ramiro también emigrando hacia otros lados gracias a una beca ganada en la universidad. Marta tomará, entonces, a su nieto y seguirá batallando por una familia como la que quiso tener.



Gabriela Medina (Marta) y Juan Quezada (Ricardo) : amparo, posesión y dominio en una familia chilena característica.

Las tres horas teatrales que dura el conflicto servirán para diseñar sicologías y formas de enfrentarse al mundo y resolverlo. *La familia de Marta Mardones* presenta una trama que buscará su desenlace después de plantearse convenientemente en los dos primeros actos. La obra está fundada sobre el dominio y excesivo sostén que significa esta mujer para su familia. Ella creará –involuntariamente– en su esposo la idea de que es un inútil y un pusilánime; forzará a don Antonio a declarársele a su hija en un matrimonio que Marta ya tiene preparado de antemano; hará pensar –inconscientemente– a Elvira que debe realizarse fuera de la casa, lejos del radio de acción de su madre; formará conciencia en Ramiro de que debe buscar otros horizontes.

Marta Mardones se erige como un personaje solucionador de todos los conflictos hogareños. Pero la que en un principio nos parece divertida e inteligente intromisión, se troca a la postre en dictamen absoluto. Es ella la que fabrica mermeladas e hila costuras para paliar la miseria de sueldo de su esposo. Ella la que asume valientemente y sin llantos histéricos el embarazo de su hija tentándola a casarse con don Antonio. Ella la que despide a puntapiés de su casa al meloso pretendiente de Elvira y la que

echa sin más trámite al esposo de la amante de Ramiro. Ella levanta los ánimos, organiza las cenas caseras, pulsa las teclas de la emotividad, ordena y soluciona los problemas.

Cuadra ha partido de una idea matriz y la ha volcado sin más trámite sobre el escenario. El motivo primerizo de que el matriarcado femenino es quien sostiene las familias de nuestros pueblos, aparece aquí sin ningún velo misterioso. Toda la obra, de comienzo a fin, servirá para mantener la idea de que es la mujer la componedora de entuertos y razón de existir del núcleo familiar, rindiendo un poco velado homenaje a las mujeres. Marta Mardones, alegre, lúcida, dicharachera, parlanchina incorregible no dejará que nada escape a sus dominios. Entiende y lleva el peso de su marido, arregla bodas, estimula, trabaja, ausculta caracteres, se antepone a las situaciones. Cuando el telón de la obra está a punto de caer, una chispa ilumina a todo el mundo: es su carácter el que más ha contribuido a que los conflictos nazcan y se alimenten. Marta Mardones roba las posibilidades de decisión y expresión a sus hijos. De alguna manera les fabrica la vida y les impide ser ellos mismos: todos los que la rodean caen bajo sus determinaciones recubiertas de cariño y salen afectados.

A pesar de todo, el impulso final que mueve a Elvira a irse de casa y a Ricardo a suicidarse, que parecen lógicos de acuerdo al rompimiento, no resultan del todo creíbles. Sus sicologías e historias no entregan antecedentes para que estos personajes tomen esas determinaciones.

Con todo, Cuadra recrea su personaje amorosamente y conmueve. Todo el atractivo de la mujer bien podría llegar a convertirse a la larga en características odiosas debido a su exagerada posesión y dominio. Pero es gracias a su lucidez en la aceptación de las circunstancias que el espectador queda atrapado con ella. Marta Mardones consigue una efectiva simpatía por su carácter, su entrega y su capacidad de servir de símbolo y modelo.

Mensaje, enero de 1977

Espejismos: evolución e involución en la obra de Egon Wolff

Quizá una de las críticas más severas y mejor fundadas que el teatro chileno ha recibido en los últimos años es aquella de que no ha sabido crear una generación de dramaturgos de relevo a la que en 1950, aproximadamente, surgió y se desarrolló. Culpa del mismo teatro o culpa de los tiempos que corren, el hecho es que Chile ha sido incapaz de entregar creadores de estatura que logren igualarse al movimiento creativo del 50, que cambió en lo esencial las aguas dramáticas de nuestro teatro, produciendo uno de los momentos más álgidos que se recuerden. La mayoría de estos dramaturgos siguen escribiendo y sus obras continúan teniendo gran importancia.

Autores que empezaron a escribir y estrenar por aquellos años: Gabriela Roepcke, Fernando Cuadra, Fernando Josseau, Sergio Vodanovic, Egon Wolff, María Asunción Requena, Isidora Aguirre, Luis Alberto Heiremans, José Chestá, Jorge Díaz, Alejandro Sieveking, Jaime Silva. Muchos de ellos todavía siguen escribiendo y nutriendo en la mayoría de los casos una dramaturgia nacional escarbadora de nuestros problemas. Egon Wolff se encuentra en esta línea con sus dos estrenos producidos en los últimos meses, surgidos después de casi siete años de silencio. El caso de Wolff es interesante en este grupo por presentar, quizá más que ninguno, una férrea y disciplinada coherencia temática y una de las más claras evoluciones entre los autores chilenos.

La Generación Teatral de 1950 es la primera que con verdaderas armas dramáticas enfrenta una obra de teatro, diseña a sus personajes, consigue el desarrollo de conflictos coherentes que no contengan excesivo ripio. Esto mismo los lleva a configurar dramas y personajes que están lejos del estereotipo y la maque-

ta, alejándose del maniqueísmo tan presente en nuestra historia teatral. Atendiendo a sus contenidos, estos dramaturgos se preocupan por los temas sociales y políticos en forma conjunta y curiosamente sin ponerse de acuerdo previamente. Los conflictos entre generaciones –Vodanovic–, las lacras sociales –Isidora Aguirre–, las injusticias, humillaciones y el absurdo de la condición de ciertos componentes de la sociedad –Díaz, Josseau–, el alto mundo de los corrompidos, la decadencia de ciertas clases pretendidamente aristocráticas, la descomposición moral de determinados grupos –Vodanovic, Wolff–, son temas permanentes y tratados con hondura y seriedad, intentando, también, bucear nuevas formas expresivas.

Estos dramaturgos desacralizan una sociedad en la que generalmente no creen, en sus ridículas y terribles instituciones que son tomadas como objeto de mofa, estudio y denuncia. Por lo mismo, los estilos realistas, criollistas, costumbristas y, en general, las tendencias que eran capaces de afrontar la realidad solamente desde una perspectiva determinada, son superados y criticados por estos autores. Unido a complejos fenómenos políticos, sociales, económicos y culturales, este grupo se ubica perfectamente en un sector del espectro nacional que ya por esos años presentaba furibundos cambios.

Todo este conjunto de autores dramáticos de la época tiene por característica desenmascarar y poner en flagrante evidencia los personajes y sus instituciones. Wolff, con estas mismas banderas de lucha, intenta desarticular, mostrar la tramoya y el aparataje que hay detrás de sus protagonistas, sus falsedades y mentiras con las que se mantienen equilibrados en una cuerda floja y que de un manotón hace vacilar y al final echa por tierra.

Ya desde *Mansión de lechuzas*, su primera obra estrenada en 1957, nuestro autor evidenció características que después se harían típicas a su teatro. Aquí el mundo anquilosado, falsamente ideal, restrictivo y en el fondo sin vida, es atacado por un exterior que lo desequilibra y al final lo deja en evidencia, cambiándolo. La espontaneidad y el encuentro mutuo para la realización de los personajes es postulado en esta obra como la única salida posible para los seres egoístas y acorralados. Igual

temática, a pesar de estar ubicada en una clase social diferente, se observa en *Discípulos del miedo*, donde la ambición por una vida superflua y llena de lujos es destruida, al final de la obra, sin conmiseración, dejando paso a una visión cotidiana cuyas únicas aspiraciones son el goce de la vida doméstica, simple y sin ostentación.

Y en la clase alta, el autor denuncia en sus *Parejas de trapo* (1960) a un grupo social decadente, inmoral e injusto que impone patrones de vida falsos, sustentados en la riqueza como meta fundamental. Aquí, Juan Mericet, el protagonista, es un personaje que vive a la deriva, bamboleándose, tentado por la aristócrata familia de su mujer y humillado por ella cuando no puede conseguir dinero. Quizá en esta pieza aparece por primera vez en el teatro chileno algo tan sólido en la búsqueda de los valores de determinados grupos y que después llegará a su máxima cumbre con *Los invasores*. Y la Polla, personaje protagónico de *Niñamadre*, se suma también en 1963 a la galería de estos seres tiernos y auténticos que posteriormente llenarán el teatro de Egon Wolff. Ella es una especie de síntesis de cierta proposición dramática común a la mayoría de las obras del autor: lucha contra la hipocresía, contra la injusticia, auspiciando un mundo más verdadero a través de su humanidad. Sólo a partir de esta actitud sencilla y honesta que evita la condenación del resto de los personajes, es posible algún tipo de salvación al que ellos pueden acceder.

Con *Los invasores* (1964), el autor se adentra absolutamente en una clase social –la alta, los ricos empresarios, los de grandes fortunas– para estudiar sus mecanismos más íntimos que él cree funcionan allí y dejar una de las obras más interesantes del teatro latinoamericano. Aquí, el rico empresario Lucas Meyer es atacado verbal y físicamente por unos harapientos, quienes le desnudan en su miseria interior, sus aprovechamientos, estafas y sobre todo en su tremenda miseria llena de falsedad y mentiras. La obra, en un crescendo infernal, deja al descubierto a un personaje que no tiene justificación ante sus acusadores. Desfilan por su casa fantasmas de turbios negocios, viejas culpas sin pagar, explotados, hambrientos, alfeñiques, todos representantes

de un mundo que Meyer no conoce pero que ha contribuido eficazmente a construir. En esta obra, Wolff no sólo alcanza un punto álgido en su preocupación social, sino que además ausculta desde adentro otra actitud humana básica, en una forma dramática ya decantada y madura.

En *El signo de Caín* (1967) incursiona en estas actitudes básicas ante la vida no ya desde una postura social, sino más bien desde una sicológica, donde se evidencian las ansias de honradez y vida simple contra los problemas reales de la existencia que las impiden. También la forma cambia para volverse más tradicional y, también, el conflicto de lo auténtico con lo superficial vuelve a aparecer. Pero es sólo con *Flores de papel* (1970), donde se cierra prácticamente la temática de las obras de Wolff, en el sentido de que aquí el conflicto es absolutamente planteado en términos de la lucha muerte-vida, de salvación o condenación total de los personajes.

El Merluza, harapiento protagonista –como otros personajes de otras obras– es alma recriminatoria y conciencia vigilante que denuncia la esterilidad de la vida de una mujer, su formalidad y estereotipo, obligándola a romper con todo ello, amar lo vulgar y cotidiano, aceptar meterse en un mundo de pobreza, totalmente auténtico. El amor, como aceptación total y definitiva cierra el ciclo temático del autor, ya que en *Kindergarten* (estrenada siete años después, en 1977), los protagonistas son sólo mostrados en su vida marchita, sin ofrecer ese tránsito de salvación, ese viraje hacia la vitalidad que algunos de los personajes más típicos tomarán después del desarrollo de cada conflicto. El público, con el estreno de *Kindergarten* y ahora de *Espejismos*, ha asistido, por tanto, a otro ciclo en las preocupaciones del autor chileno, un nuevo paso hacia su madurez.

Con el estreno de *Espejismos*, realizado por el teatro de la Universidad Católica hace unas semanas, la mirada del dramaturgo –ya anunciada en *Kindergarten*– se vuelve escéptica, irónica e incluso desesperanzada. A pesar de que siempre el autor chileno va a seguir investigando los mecanismos que rigen el comportamiento de determinadas clases sociales y sus motivaciones más íntimas, que estarán siempre lejos de lo que muestra

la mirada exterior, aun así aquí no hay un tránsito estupefacto, una posibilidad de alcanzar la vida y la realización mediante el desarrollo de los hechos. *Espejismos*, una pieza realista, sencilla y directa, cuenta la historia de Martín (Luis Alarcón) quien vive tranquilamente con su esposa Maite (Silvia Piñeiro) en su hogar de clase media, ya maduro y sin hijos. Pero la aparición de Inés (Norma Ortiz), una sobrina de su esposa, poco a poco empieza a despertar en el hombre una cálida pasión que trastorna su vida hasta renegar de sus valores anteriores.

Evidentemente la muchacha quiere a su tío, algo le coquetea, pero se sorprende en el momento en que éste le confiesa su amor. De allí en adelante, el conflicto dentro del mismo hombre y la lucha sórdida y callada de su mujer por recuperar el hogar, constituirán el meollo dramático de la obra. *Espejismos* es una buena plataforma utilizada por Wolff para revelar las leyes y las formas de comportamiento de una familia, de un matrimonio de una determinada clase social, y así escudriñar cuáles son sus tablas de salvación y cuáles sus cimientos. Martín y Maite viven una vida apacible, sin mayores complicaciones, dependiendo uno del otro sin saber por qué. La entrada de la joven –siempre en las obras de Wolff el espacio interior será amenazado por uno exterior que quiere probar y cambiar el miedo y la cobardía– provoca la crisis y muestra que la mentada pasión matrimonial insinuada en un principio no es tal, que el matrimonio subsiste y pervive por las relaciones y dependencias mutuas creadas a través de los años.

En *Espejismos* una forma de vida queda al descubierto en todas sus miserias y grandezas. Si bien es cierto que Martín se enamora en forma adolescente, evidenciando con ello una carencia y una necesidad, también queda al descubierto que una forma de vida decantada por los años adquiere lazos difíciles de desatar. La pareja, al final, termina tal como al comienzo de la obra, habiendo comprendido, quizá con alguna lucidez, su situación como pareja.

En esta obra, Wolff demuestra haber sufrido, por el momento al menos, un proceso evolutivo y otro involutivo con respecto a su dramaturgia anterior. Evolutivo porque el cierre circular de

la obra, su terminación exactamente en el principio, su ausencia de tránsitos entusiastas y gloriosos, demuestra haber dejado paso a un tranquilo escepticismo, a un reposado desentusiasmo que insinuaba a principios de la década del 60. La madurez –y también la madurez formal sobre todo en el planteamiento del conflicto– de su obra, le ha llevado a este estado intermedio en el cual no se condena, pero tampoco se ataca. Sigue persistiendo, aun así, ese escarbar en las actitudes de los seres ante la vida, esa denuncia ante las formas vitales estereotipadas, falsas o muertas. Hay en *Espejismos* una callada alabanza a la cotidianeidad, a los actos menores de la existencia como lo fundamental. La pareja se mantiene vinculada por su doméstico amor, por la diaria relación que al final vence a los arrebatos de grandeza.

Pero hay también una involución en el proceso dramático sufrido por el autor chileno a través de estos años y que se evidencia en su última obra. Ante todo, en *Espejismos* se retorna a una forma teatral clásica en este siglo. La herencia ibseniana en la cual se basó para componer sus primeras piezas, osciló con el tiempo hacia una suerte de realismo expresionista e incluso deformante. Para tratar mejor la pesadilla que sufre Lucas Meyer en *Los invasores*, una serie de figuras esperpénticas penetra en su hogar y baila y canta parlamentos infernales. El quiebre de lo real tradicional da paso en esta creación a la entrada de lo onírico y lo fantástico.

Con esta fórmula, Wolff ataca una parcela de realidad desde otro ángulo, amplificando los dramas de sus personajes, forzando a descubrir otras zonas de lo conocido que muestren mejor el interior del protagonista. Igualmente, en *Flores de papel* se advierte al final del drama un desborde de lo real, con la destrucción que hace el Merluza de los objetos del hogar de Eva. La rasgadura de muebles y cortinas marca un clímax delirante y fuertemente expresivo, con el que el protagonista agrede la pasividad de la mujer de una forma tal, que quiebra el tranquilo realismo característico a muchas obras del teatro nacional. Formalmente, *Espejismos* es una vuelta, un retorno bien madurado hacia formas dramáticas tradicionales. Aquí se intenta recrear el drama de una pareja solamente atendiendo a ciertos comportamientos precisos, a

ciertas actitudes perfectamente clasificables que no se desbordan a sí mismas, que no responden con violencia delirante, locura, pesadilla o cualquier reacción fantástica e irracional. La sicología bien medida de los personajes, la estructura de desarrollo de los conflictos, por tanto, la realidad "comprobable" de todo el drama marcan, desde este punto de vista, una involución formal que emparentan mucho más a Wolff con sus primeras proposiciones teatrales, que con las formas expresivas a que llegó después de unos años.

Indudablemente ambos procesos de producción creativa, el evolutivo y el involutivo, van estrechamente unidos y su separación no es sencilla. Lo que sí deja en claro este último estreno, es que el teatro de Wolff se ha simplificado, tanto en la forma dramática de enfrentar una obra como en los problemas que le siguen preocupando. Quizá haya habido, también, cierta exigencia de parte del director Eugenio Guzmán, quien por lo demás realizó un montaje notable. A Egon Wolff le queda mucho por delante como dramaturgo, con lo que podrá desmentir o afirmar lo expresado aquí, pero sin duda que no defraudará en lo que se refiere a solidez y madurez teatral.

Mensaje, junio 1978

Humanismo y humorismo en *Álamos en la azotea*

Artesano persistente de la dramaturgia, el escritor chileno Egon Wolff continúa estrenando, cuando sus compañeros de generación ya no lo hacen, al menos dentro del país. *Álamos en la azotea*, presentada el mes pasado por el Teatro de Cámara, trae nuevamente a un Wolff todavía vigente y experimentador, que renueva los mismos postulados vitales con que se inició, hace ya más de veinte años.

La obra, por primera vez en Wolff, se introduce en el género de la comedia, demostrando que allí también sabe desplazarse. En ella se cuenta la historia de Moncho (Tennyson Ferrada), un maduro peluquero que ya no practica su oficio y vive solo en un cuarto miserable de departamento. En el momento en que empieza la obra, Moncho lleva diez años separado de Wanda (Paz Irarrázaval) a quien no podía soportar. En efecto, ambas mentalidades son opuestas, pero a la vez complementarias. Él es soñador, enamoradizo, entusiasta, improvisador, gracioso y burlón. Wanda, rostro severo y movimiento cortante, desdeña el universo fantástico de su marido y se atiene a lo práctico. La obra se va llenando de objetos que simbolizan ambos mundos, aparentemente irreconciliables: secadores automáticos y peinetas electrónicas para Wanda, y misteriosas pociones antiguas para Moncho.

El argumento de la obra trabaja sobre la base de la nueva unión que Wanda desea. Su taller de peluquería ha decaído y necesita al fino estilista que era su marido para salir adelante. La nuera de ambos, Ángela (Ana María Palma), adora a Moncho y desea a toda costa su reconciliación. Su marido, el hijo de la madura pareja (Mario Lorca), lucha por ello, pero guardando un gran recelo contra su padre. *Álamos en la azotea* es el forcejo de ambos

lados del conflicto por llegar a un acuerdo en los mejores términos. Si bien es cierto que la marcha de la obra y su resolución se anuncia ya a mitad del primer acto, ello no importa mayormente, pues es una pieza de atmósfera o de personajes, más que de peripecias velozmente jalonadas. Estos intentos de unión por parte del matrimonio, sus ridículas discusiones y sobre todo el empecinado orgullo que les impide aceptar que aún se quieren y necesitan, van mostrando dos personajes opuestos. Destaca sin duda Moncho, en torno al cual el autor hace girar la obra. Como en otras creaciones de Wolff, hay aquí un hombre añorador y entusiasta, desprovisto de prejuicios, libre y espontáneo. Se da cuenta de que necesita el trabajo que le ofrece su esposa, pero pone ridículas vallas, duda, acepta feliz, vuelve a renunciar.

Moncho es todo pasado, pero con tal vitalidad que es capaz de entusiasmar a su nuera para que le defienda. Cuando debe hacer su demostración estilística de peinado, fracasa ruidosamente, quedándose también al margen de una forma de trabajo de la que reniega. Moncho es todo pasado, pero en un sentido romántico y vigente. En el fondo, Wolff reproduce muchos aspectos en la personalidad de ambos personajes. Uno de ellos: la concepción del trabajo. Para él se trata de una conquista amorosa, casi de una tarea tan importante como si fuera la última o la primera de su profesión. Inventa, crea, ama en cada peinado. Wanda, en cambio, sólo lo hace por necesidad.

Pero tal como aparece en las creaciones de Wolff en los últimos seis años, el típico personaje opuesto, el que transporta aquel mundo calculador e impersonal, no es a su vez alguien maniqueísta y clausurado en su concepción. Wanda, plena de una personalidad avasallante y definida, también tiene contradicciones y oculta una atracción fuerte por su marido: quiere volver con él.

Para muchos que hayan seguido la evolución de Egon Wolff, esta obra puede resultar distinta a la producción anterior. Si bien es cierto que aquí estamos frente a una comedia, con todos sus resortes festivos, su humor, su ausencia de dramas sicológicos hondos, de visiones más terribles, aun así se mantienen los motivos centrales que siempre preocuparan al autor chileno. Por lo

demás, la mayoría de sus obras estrenadas este último tiempo traen una mirada más escéptica, bañada a veces por el humor negro o el colorido. Piénsese, por ejemplo, en *Kindergarten* o *Espejismos*, y su concepción circular de los conflictos, sin salida, casi sin solución y cuyo único camino a veces es tomar las cosas para la risa.

Progresivamente Wolff se ha alejado de su visión social, para analizar problemas más íntimos, soterrados. Aquí se trata del amor escondido, de la ternura agazapada que el carácter de los propios personajes se niega a hacer surgir. Si bien Wolff siempre miró el conflicto social mayor a través de la interioridad de sus protagonistas (*Los invasores, José*), esa mirada ahora centra su foco casi exclusivamente en los comportamientos y el problema existencial, tal como corresponde a la mayoría de los dramaturgos de su generación. El humor permanente que brota en *Álamos en la azotea* y la ironía ante los conflictos que exhiben algunos personajes, corresponde también a un estilo autoral más decantado y teatral.

La puesta en escena, enmarcada en una adecuada escenografía, revive felizmente una forma de hacer teatro de gran vigencia. Se trata, seguramente, del montaje más completo del Teatro de Cámara: teatro fresco, conflictos chilenos, humanismo y humorismo.

Mensaje, julio 1981

La balsa de la medusa, continuidad de una dramaturgia

La balsa de la medusa es, de alguna manera, una prolongación o continuidad en la obra del dramaturgo chileno Egon Wolff.

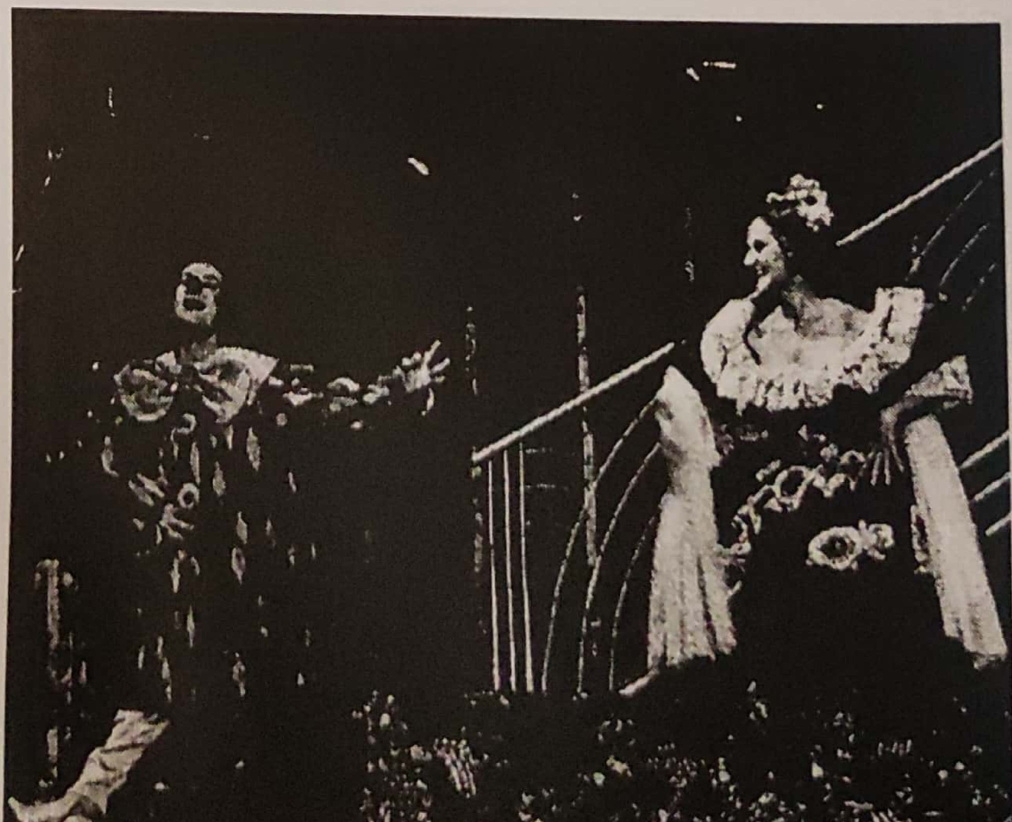
En ella, dos o tres particulares obsesiones del autor resuenan persistentemente, desplazando, incluso, otros temas que su registro nunca dejó de introducir. En esta extensa obra –su duración es de dos horas y 40 minutos–, Wolff coloca en el centro de su mira a unos personajes que asumió en piezas anteriores, concretamente la clase social alta y adinerada.

Si *Álamos en la azotea* era una comedia festiva, *La balsa de la medusa*, en cambio, es casi apocalíptica. En ella, Wolff no deja plantear ese equilibrio antes siempre presente. Aquí, sólo la clase social alta ocupa todo el escenario y es dentro de ella misma donde se revuelven sus culpas y condenaciones. *La balsa de la medusa* es la historia de once invitados a una aristocrática mansión lejos del centro de la ciudad, en que todo se les ofrece para la diversión y el olvido. El anfitrión no aparece, pero ello no importa: un mayordomo les atiende magníficamente y les invita a comer, beber y jugar en los amplios salones. A las pocas horas se les informa que deberán permanecer por algún tiempo más en la casa, ya que unos guerrilleros han volado las vías de acceso. Tampoco pueden salir a los jardines, ya que son zonas que el mayordomo no domina.

La espera se hace larga e insoportable, la comida escasea, la suciedad cubre el piso y los cuerpos, los otros son seres imposibles para convivir. El desarrollo de la obra es el aumento de la angustia de unos personajes que se cubren de aquello que más odian. Su proceso sirve para conocer la descomposición de los protagonistas, su cobardía, ineficacia y grosería, que contrasta con

la seguridad y linaje que demostraban en los primeros pasajes de la obra. En *La balsa de la medusa* el aspecto espacial tiene un sentido fundamental: el encierro y acoso externo no es un elemento nuevo en Wolff. Ya en *Los invasores* la amenaza venía de afuera y la familia Meyer no podía escapar. En *Flores de papel*, el miserable Merluza invita a salir a la enclaustrada Eva y acceder a un mundo nuevo, vital y vigorosa. En esta última obra, tiempo y espacio estáticos dan una idea aproximada del infierno que atraparía a sus personajes. A medida que la obra avanza, culpas y pecados son echados afuera y en el fondo su condenación deviene de su propio y atormentado interior.

La balsa de la medusa está construida como una pesadilla. El juego onírico resulta fundamental, no sólo por los complejos intersticios que cobija su abigarrada escenografía, sino por su resultado final: todo es producto de una alucinación colectiva. Ello no es gratuito en la obra: son los propios remordimientos los que llevan a los personajes a imaginarse esa condenación final. Como en *Los invasores*, todos sospechan que algo no está bien, que algo huele a podrido en sus vidas. Esa agresión externa de *Los invasores* y el desfile de corrupción ante sus ojos, es homóloga aquí a las continuas referencias sobre si las formas en que llevan sus vidas son correctas. Un mural de egoísmos, frivolidad, despreocupación y animalidad va tiñendo a los personajes, que ven en los guerrilleros, los disparos y el encierro su condenación definitiva.



Silvia Piñeiro y Silvia Santelices: la diversión antes del arrasamiento en la aristocrática mansión.

En *La balsa de la medusa,* Wolff une los niveles más variados de construcción teatral. Por un lado, la obra está armada externamente al estilo de una narración policial: ¿a qué viene ese encierro, quién maneja los hilos de esta madeja, cuándo aparecerá el anfitrión? Por otra parte, la obra orilla el realismo sicológico, a través de las angustias individuales, los perfiles sicológicos distintos y las formas variadas de asumir el problema central. Pero Wolff salta más allá, apelando a un problema social y de responsabilidades históricas, creando un pequeño universo. Hasta este punto, el autor chileno siempre había llegado. Aquí salta esta barrera, introduciendo un elemento teológico, con el personaje invitante, especie de juez supremo que somete a sus personajes a esta prueba apocalíptica. No necesariamente este nivel engarza con el resto, prolongando la obra más allá de lo necesario. Si ésta se mantiene en pie, es porque la intriga fluye permanentemente y los sucesos producidos entre una docena de personajes son amplios.

La balsa de la medusa continúa la línea temática de Wolff y también la formal, sobre todo por esa suerte de realismo desfigurado que sube a escena. Pero la prolongación también es excesiva, pudiéndose eliminar una fracción de media hora de la obra. Por otra parte, *Álamos en la azotea* liberó a Wolff de un lenguaje "literario" y formal, que aquí aparece nuevamente, dificultando incluso algunos parlamentos. Pero la obra se mantiene, sigue en pie. La fuerza de las ideas dramáticas de Wolff es vigorosa y logra sostener el andamiaje, a pesar de su excesiva amplificación y reiteraciones.

Y si *La balsa de la medusa* es una obra interesante en el friso de producciones del autor, se debe también a que el montaje que dirigió Héctor Noguera tiene la fluidez y seguridad necesarias. El impresionante despliegue escenográfico de Ramón López y las actuaciones de un puñado de actores consagrados logran una puesta en escena sólida, convincente, a pesar de los problemas señalados. *La balsa de la medusa,* en definitiva, completa el gran mural de las obras de Egon Wolff y aporta nuevos datos sobre su producción dramática, sin ser su creación más sobresaliente.

Mensaje, junio 1984

Luces y sombras en *Claroscuro*

En cada una de las 17 obras escritas por Egon Wolff desde su primer estreno –*Mansión de lechuzas*, en 1958– una obsesión parece imponerse: el conflicto entre la apariencia y la realidad, entre la máscara y el auténtico rostro que debajo se oculta. El desarrollo de sus creaciones es el progresivo despojamiento de disfraces y atavíos que impiden conocer la verdadera fisonomía de los personajes que se movilizan sobre el escenario.



Es sabido que este auténtico récord de producción de puestas en escena tuvo años de sequía y paralización: entre *Flores de papel* (1971) y *Kindergarten* (1977). Y las razones nada tuvieron que ver con los cambios políticos y sociales ocurridos en Chile en ese período, sino por la sensación de un dramaturgo que creía haber llegado al máximo de su entrega, en este sucesivo desnudamiento de sus protagonistas para alcanzar su verdadera identidad. En una entrevista confesó: "En *Flores de papel*, el protagonista, El Merluza, rasga los muebles y los adornos de una casa. Eso responde al gran anhelo de mi vida: llegar hasta el fondo. Esa obra fue una catarsis demasiado violenta para mí, como un estado febril...". En efecto, al final de la obra El Merluza le dice a Eva, su pareja: "Creer el uno en el otro. Confiar mutuamente. Renunciar a su propia identidad en beneficio de la identidad del prójimo...".

Después, los siguientes estrenos constituyeron aproximaciones tentativas, búsquedas y exploraciones en el mismo itinerario, como *Espejismos* (1978), *José* (1980), *La balsa de la medusa* (1984) y *Cicatrices* (1994). En la mayoría de ellos, Wolff no abandonó la así llamada "preocupación social", como fue calificada su temática por los críticos de la década del 60. Es decir, que la revelación tras la fachada de sus personajes no sólo se reducía al íntimo ámbito familiar o amoroso, sino también a las ideologías de un sector

más amplio, de una clase social o política que ocultaba tras ella razones de un feroz individualismo o de verdades a medias. *La balsa de la medusa* fue precisamente el paradigma de la exhibición grupal en su mundo de engaños y falsedades. Y después, en *Invitación a comer*, recreó en una atmósfera doméstica y liberada por el alcohol las transacciones subterráneas que operan en el escalamiento comercial.

En cambio *Cicatrices*, el año pasado, y ahora *Claroscuro*, retoman el universo de la verdad frente a la apariencia, aunque aquí en el territorio de las relaciones humanas, en el amor de las parejas sostenido por mucho tiempo. No por nada una obra temprana y particularmente exitosa, *Parejas de trapo* (1959), anuncia en su título la condición blandengue y artificiosa de un vínculo matrimonial. Posteriormente el tema se profundizó en *Espejismos*, la historia de un maduro comerciante con varios años de casado que siente un deslumbre frente a la sobrina de su esposa que ocasionalmente vive en su casa. Es eso, un espejismo, algo que él tiene por real ante su vista y que se disuelve luego en la sombra del horizonte, pero que le sirve para saber quién es realmente y qué rumbo debe tener su vida de casado.

Claroscuro –estrenada hace algunas semanas en el Teatro Apoquindo– es la historia de Vicente (Luis Alarcón), senador de la República en los tiempos actuales, al que después de 30 años de matrimonio su esposa Gaby (Blanca Mallol) decide abandonar. El acontecimiento no sólo se torna en catástrofe irremediable para Vicente, sino en un misterio que no puede resolver. ¿Por qué, si le entregó afecto, seguridad y estabilidad económica, la mujer se aleja de su vida? La respuesta no está en una razón concluyente y definitiva –un hecho puntual que justifique tal actitud– sino precisamente en los claroscuros de las relaciones, en las rugosidades y pliegues escondidos de decepciones, silencios y lejanía de encantamientos mutuos. Incluso hasta pérdida de los ideales juveniles de Vicente es otra razón para el creciente desaliento amoroso de Gaby.

La obra explica esta ruptura en las actuales desavenencias y conflictos de los matrimonios de sus hijos, que bien pueden convertirse en el pasado de ellos mismos, el antiguo espejo sobre el cual

se fraguó el dramático hoy. Es interesante aquí la superposición de los tiempos pasados y presentes, como una suerte de ires y venires simultáneos que muestran más una pedacería dispersa de lo que ocurre, que una continuidad perfectamente organizada. Ello complementa la idea de luminosidades y oscuridades en los afectos de hombres y mujeres.

En este sentido, *Claroscuro* es una obra experimental de Wolff, un juego algo paralizado y paralizante de la tradicional acción dramática que gobernaba sus obras anteriores, y donde la progresión o el desarrollo aparecían de manera más evidente. Pero dichos chispazos o presencias múltiples y quebradas fueron tratadas por la dirección de Cristián Campos en un tono puramente correcto, con dificultades de entrar en un esquema lúdico y con serios problemas de ritmo escénico. Con todas sus deficiencias estructurales –personajes algo estereotipados, ciertos monólogos artificiales o una acción a ratos previsible–, *Claroscuro* es una creación que merecía una mayor indagación escénica, donde el caleidoscopio propuesto en el texto se concretara efectivamente en la puesta.



En un teatro, el de finales de los 80, presidido más por directores y grupos afanados en exploraciones que superaran el mero diálogo de living, Wolff ha mantenido la vehemente postura por un drama donde la palabra sea el más eficaz vehículo de la acción, o al menos donde ésta no se pierda en medio de luces, escenografía y sonidos avasallantes. *Claroscuro* es fiel a ese trazado y su pilar es el diálogo, la verbalidad. Seguramente pocos dramaturgos chilenos se desenvuelven en este terreno con la competencia que él lo hace. No obstante, ello no debería opacar la posibilidad de una mayor investigación en el montaje, tal como hizo María Paz Vial con *Cicatrices*.

Este nuevo estreno de Egon Wolff resume parte de sus preocupaciones temáticas –que siempre es interesante conocer– e insinúa nuevas formas dramáticas de abordarlas: un juego de luces y sombras que también se puede aplicar a los resultados del espectáculo.

«Artes y Letras», *El Mercurio*, octubre de 1995

DOS OBRAS, UN AUTOR, UN ESTILO: *LO CRUDO, LO COCIDO, LO PODRIDO* Y *MATATANGOS*

No se da todos los días el hecho de que un autor inédito estrene dos obras al mismo tiempo. El caso de Marco Antonio de la Parra (siquiatra, 27 años) es interesante no sólo por este acontecimiento, sino además porque ambas presentan un estilo común y una temática coherente, cosa que tampoco sucede todos los días. *Lo crudo, lo cocido, lo podrido* y *Matatangos* se inscriben dentro de un mismo tipo de teatro del absurdo, expresionista a veces, de rituales y sobre todo tocando temas chilenos y latinoamericanos, ignorados generalmente por las compañías teatrales y dramaturgos nuestros.

Lo crudo, lo cocido, lo podrido fue prohibida en primera instancia por la Universidad Católica, donde debía estrenarse. A pesar de que las razones carecieron de peso, en el sentido de desconocer la larga trayectoria del Teatro de la UC (35 años), esta obra podía despertar obvias suspicacias por lo fuerte de su contenido. Se cuenta aquí la historia de tres garzones de un antiguo restaurante santiaguino de estos días, totalmente en decadencia. Ellos son Evaristo Romero (Ramón Núñez), Efraín Rojas (Jorge Álvarez), y Elías Reyes (Arnaldo Berríos) el maitre del local. Les acompaña Eliana Riquelme (Mireya Mora), cajera del restaurante, vieja maniática cuya labor fundamental consiste en contar y recontar los objetos presentes y ausentes.

Este cuarteto espera a don Estanislao Ossa Moya (Luis Alarcón), un antiguo político santiaguino que vivió días mejores y que ahora debe llegar a comer su última cena y ser asesinado y enterrado en los reservados, como les ha sucedido a todos los de su especie. La primera parte de la obra es la presentación de este mundo encerrado –nadie debe salir del local–, demoníaco y delirante. Los mozos ensayan sus rituales de la mesa, se lamentan de un mejor tiempo que se ha ido, tienen disputas y pequeños

conflictos y en general evidencian el mundo que se han creado y que funciona paralelo al de la sociedad. La segunda parte es la llegada del diputado, su baile de muerte y su enterramiento final con lo que concluye así un ciclo vital y social.

Los miembros del local –llamado Los Inmortales– pertenecen a una secta que se hace nombrar la Garzonería Secreta Chilena, especie de institución para iniciados que mandaba la sociedad desde abajo, levantando y botando candidatos de la República, dictando las normas sociales, instruyendo imperceptiblemente a los personajes que asistían a ese lugar. La secta, ahora totalmente en decadencia, era una suerte de institución teológica que además de ordenar la vida social tenía una serie de ritos que representaban su cosmovisión. De hecho, durante el transcurso de la obra se dan las ceremonias de bautismo, confesión y matrimonio, pero en orden inverso. El *maitre* Elías es el principal depositario de los rituales y mitos de la Garzonería y enseña como maestro oriental a sus discípulos, para que continúen la senda señalada por el Gran Garzón del Universo.



Uno de los mozos, Evaristo, es fiel seguidor de Elías y al parecer el siguiente depositario de este mundo, ya que su compañero Efraín está aburrido de todo aquello y quiere salir. Este hecho sirve para que se vayan desarrollando pequeños conflictos a lo largo de la obra y se muestre aun más el lado de decadencia implícito a ese lugar y sus protagonistas. De hecho, Efraín sale del local en el desenlace de la pieza, a buscar otra parte donde trabajar, enterrando definitivamente un pasado que no debe volver.

De la Parra crea así un universo alucinante, una visión deformada y amplificada de ciertos estilos que presidieron la sociedad chilena en muchos años anteriores. La obra es polivalente y amplia en su sentido, a pesar de todo. El ataque al mundo político que lleva implícito el texto se refiere a aquel absolutamente antidemocrático. Ossa Moya, en decadencia, borracho, pobre, lanza un discurso sorprendente, quejándose de que se haya creado el voto secreto que no le permitió posteriormente hacer sus característicos fraudes en las elecciones. Sus borracheras, el gozo

a costa de sus partidarios, las continuas orgías son sepultadas en su última comida, en la cual también muere un restaurante, depositario de las formas habituales de comportamiento social de Chile a través de mucho tiempo.



El ritual de la Garzonería Secreta: primera aproximación de De la Parra al mito de la sociedad chilena contemporánea.

La obra es una visión paralela de una sociedad a la que se intenta recrear absurdamente –en el estilo– sobre el escenario. La mirada expresionista y deformante permite al espectador acercarse a modos de vidas, a rituales y mitos nacionales que se alimentaron en viejos locales y que mantenían de alguna manera la sociedad desde sus bases. Los ritos de la mesa, los lenguajes, los modos de comportamiento permiten una rápida empatía del público que reconocerá allí un trozo de cultura chilena. A pesar de esta ubicación que puede resultar demasiado precisa, *Lo crudo, lo cocido, lo podrido* alcanza universalidad en relación con la decadencia de una sociedad que tiene mucho de enfermo y a unos seres totalmente desquiciados.

Matatangos lleva como subtítulo "Disparen sobre Zorzal" y se refiere evidentemente al cantante argentino de tangos Carlos Gardel. Aquí no existe una trama precisa, un argumento perfectamente diferenciable como podía suceder en la obra anterior. Este es el juego que realizan tres supuestos guitarristas de Gardel la noche en que éste morirá en un accidente de aviación en el aeropuerto de Medellín. Los tres personajes sortean al comienzo de la obra cuál de ellos representará al cantante en el juego. El elegido comienza a ser enjuiciado, vapuleado, puesto en evidencia por

sus compañeros, quienes harán de jueces, acusadores, representantes, manager, público histérico, amantes y otros. A través de esta especie de ceremonial, Gardel es conocido en su vida íntima, su falsedad, sus incoherencias, su trayectoria como artista que ha sido desde la base planeada por un grupo de comerciantes que ganan buen dinero con sus canciones.

Se observa a través de la obra la desacralización de uno de los más característicos personajes latinoamericanos de este siglo. El juego de los tres guitarristas abre una rendija a través de la cual asoma el mito creado no por un pueblo sino por sus acompañantes comerciales. La explotación del lagrimeo como arma fundamental, la cursilería destilada por Gardel a lo largo de su vida, sus amores y sus canciones, la postura traidora o leal a los ideales con que empezó a cantar, todo ello queda al descubierto en el ritual de los protagonistas. En una docena de ocasiones se le dispara simuladamente a Gardel, creyendo los asesinos haber despachado al artista en el momento exacto en que debe morir. Sólo al final lo harán –postulándose ficticiamente que la muerte no vino de accidente sino de homicidio– cuando corresponda, ya que de esta forma el mito gardeliano quedará ubicado donde corresponde, cerrado en sí mismo, plantado para el futuro que seguirá alimentándolo. "De seguir viviendo" –dicen los guitarristas– "el Gardel se deshará por sí solo, no quedando nada para la posteridad".

Matatangos se centra en una de las animitas más preciadas de Latinoamérica, a la que supone intérprete del sentir del pueblo. Gardel ha sido postulado por muchos como uno de los más genuinos representantes de la expresión popular nuestra, lo que no deja de ser una gran verdad. Pero, por otro lado, la obra desmitifica el pretendido halo de autenticidad que tuvo el cantante, se mofa de su siutiquería, pone en jaque ese seudorromanticismo con que Gardel jugó en sus canciones y reconoce, por otra parte, la importancia expresiva y la llegada de esta expresión hasta las masas. El personaje es bamboleado de un lado para otro, reconocido en popularidad, desmontado de su altar sagrado, despeinado de su dura gomina y mirando con el ojo crítico, recreando a la vez otro mito, otra imagen del cantante.

Uno de los aspectos más interesantes de la obra es haber integrado estas ideas con una forma dramática ajustada. En efecto, el lenguaje que todo el tiempo está en boca de los personajes es el de los tangos, de las revistas de la época, de los comics... La obra es una acumulación impresionante de lugares comunes, frases clichés, armadas y pegadas con las que necesariamente tienen que hablar estos personajes, y sobre todo Gardel. Hay aquí un alejamiento de las formas literarias tradicionales para enfrentar el texto dramático, interesante de recalcar. De la Parra articula *Matatangos* sobre juego y lenguajes. No es el roto y destrozado del teatro del absurdo –el absurdo va en otro sentido– sino el lenguaje que recupera para el teatro maneras y tics de la expresión que están en directa relación con todo el sentido de la obra. Sólo al evidenciar estas típicas maneras de apearse lingüísticamente de los personajes, de solucionar el problema de los pequeños conflictos respondiendo con letras de tangos o amenazas de compadritos, se penetra en la zona misma que se quiere atacar y con sus propias armas. La obra cierra así sobre sí misma y sus partes se corresponden exactamente.

A pesar de ser un par de obras que ofrecen diferentes concreciones dramáticas definitivas sobre el escenario, no es difícil encontrar en ellas notables similitudes. Tanto el problema de los estilos políticos y sociales, los bares, los ritos culinarios, la demencia y enajenación de cierto sector de la sociedad, como la presentación del proceso de manufactura del mito gardeliano y su sensiblería popular, muestran un afán por hacer cierto teatro enraizado en nuestras realidades. A través de una serie de efectos y mecanismos, una buena tajada de la sociedad sube al escenario, con sus pústulas, pudriciones, sueños de grandeza, rituales propios, ceremonias pomposas y a veces sin sentido.

Ambas creaciones se articulan, también, sobre un estilo absurdo y desfigurante, que niega todo parentesco con el realismo que es casi característico hoy del teatro chileno. En *Lo crudo, lo cocido, lo podrido* se aumenta la lente de observación, se exageran las actitudes y los personajes –Eliana es casi una maqueta– con lo que la visión crítica es aun más corrosiva y fuerte. Esta obra alcanza niveles de grotesco, sobre todo en sus últimos tramos.

En *Matatangos* lo lúdico es la base, la estructura sobre la cual se apoya el resto de la construcción dramática. En muchos casos los diálogos rápidos, que cambian de escenario frecuentemente, donde los personajes son unos y otros a la vez, recuerdan el estilo impuesto por Jorge Díaz en nuestro país. Aquí el tipo de teatro se acerca al gran guiñol, alejándose deliberadamente de las sicologías finas bien trazadas o la representación pretendida-mente exacta de la realidad.

Gustavo Meza estuvo a cargo de la dirección de *Lo crudo, lo cocido, lo podrido,* realizando no sólo la puesta en escena y resolución de los personajes, sino además un largo trabajo sobre el texto en lo que a cortes y pulimiento se refiere. *Matatangos* fue dirigida por Óscar Stuardo, quien consiguió dotar de características diferenciables a cada personaje-actor e imprimir el ritmo necesario, rápido y bien medido, que el original necesitaba.



Gran ayuda para la llegada de ambas obras fue también la actuación que logró sacarle partido a cada personaje. En la segunda, los actores Eugenio Morales, León Cohen y Salvador Soto empalman perfectamente con su trabajo, nada de fácil por lo demás, destacándose el primero de ellos en una notable labor de poses y rostros.

Dos obras de un mismo autor, en suma, que sin constituir una genialidad –la segunda es brillante, casi de lucimiento– rescatan en sólidas formas dramáticas un buen trozo de la cultura y los modos latinoamericanos.

Mensaje, agosto de 1978

El deseo de toda ciudadana, una sugerente ambigüedad

Según Marco Antonio de la Parra, ésta debería ser su obra más importante a la fecha, abandonando decididamente "todo ese realismo al borde del panfleto y esa tendencia irresistible al narcisismo y al café-concert a que obliga la supervivencia de los teatristas nacionales. Nada tengo contra esos géneros, pero he intentado investigar en otras líneas. *El deseo de toda ciudadana* es antes que nada una investigación, un retorno a un teatro desprestigiado, el *thriller*, pero al servicio de otras ideas, otros valores más allá de la mera entretención".

El avispado lector de esta confesión debería suponer que De la Parra ha trabajado anónimamente en libretos de obras menores, esencialmente comerciales, y que no se refiere a los estrenos que llevan su firma (*Lo crudo, lo cocido, lo podrido, Matatangos* y *La secreta obscenidad de cada día*), porque las tres están bien distantes del realismo al borde del panfleto, y se alejan presurosas del estilo café-concert. Experimentales, brumosas y oníricas, las obras de De la Parra se deslizan por el plano de las sugerencias y los sueños ocultos, más que por los mensajes obvios y directos para que aplauda la galería.

No es casual que cuando el Grupo Imagen estrenara *Lo crudo, lo cocido, lo podrido*, una zona de esa misma galería no entendiera que el personaje más decadente y oscuro fuera precisamente un político, atribuyéndole al dramaturgo inconfesables intenciones de sumarse al coro de diatribas contra la tradición chilena que impulsaba el gobierno militar. Tampoco se entendió mucho ese enfrentamiento de Marx y Freud, encarnados en dos exhibicionistas caballeros, en *La secreta obscenidad de cada día*.

Al revés y curiosamente, *El deseo de toda ciudadana* es la obra que, conservando esa sugerente ambigüedad, se acerca con ma-

yor resolución a la contingencia chilena de hoy día. Su protagonista es Verónica (Elsa Poblete), de 30 años, soltera, secretaria, que el día menos pensado ve invadido su departamento por un extraño personaje (Alex Zisis), mezcla de investigador privado, compadrito argentino, Dick Tracy y lumpen engominado. Somete a Verónica a un trabajoso interrogatorio respecto de Peter Brown, actualmente desaparecido y supuestamente conectado con la mujer. Ella, por supuesto, nada sabe, y el acoso continúa, sucediéndose en la oficina de la secretaria una serie de extrañas desapariciones y muertes. Mientras tanto, la pareja establece una particular relación, vigilada minuciosamente por los vecinos del departamento y su cuidador.

La dirección y escenografía de Ramón Griffero corporizan el tono general de *El deseo de toda ciudadana*: una pesadilla, una aparición onírica que no respeta las normas de una lógica cotidiana. De esta forma, el escenario son dos grandes ventanales de departamentos: uno el de Verónica y el otro donde suceden las escenas exteriores. Así, el espectador juega a la manera de un voyerista en el departamento del frente. Las persianas venecianas, que suben y bajan de acuerdo a lo que exigen los rápidos acontecimientos, se convierten casi en otro personaje.



El gran acierto de la obra es también su mayor riesgo: comenzar vertiginosamente con un argumento político-social (investigaciones oficiales por muertes o desapariciones sucesivas) y derivar hacia un estilo de enigmático simbolismo donde casi nada sucede, donde lo que se debería explicar –de acuerdo a los cánones del género policial– no se explica en términos convencionales. La lógica de su resolución responde más bien a la lógica de una pesadilla que sufre la protagonista, una mujer religiosa que teme a la ciudad, que entra en el juego de la violencia, que se convierte en la víctima y la victimaria de la sociedad que la rodea: quizá su oscuro deseo.

El deseo de toda ciudadana es la visión de una sociedad enloquecida –Verónica mira televisión mientras le anuncian el degollamiento de sus colegas–, pero también de una ciudad trastornada, un conjunto de acosamientos y agresiones. La atmósfera clausurada es la verdadera protagonista, desdibujándose su argumento

con el correr de los minutos. Y parte de esa atmósfera está dada por la combinación de lenguajes que confluyen en el escenario, alejándose de cualquier probable realismo: cine policial, comics, boleros, fotonovelas, radioteatros e imágenes de fantasía sexual.

En definitiva, es esta atmósfera inquietante, de la que el espectador recogerá una personal interpretación, la que prevalece en la obra. La historia estrictamente policial, en cambio, se desdibuja y se deja devorar por los variados recursos de la expresiva puesta en escena. Al final, Verónica se escurre de su propia pesadilla, como los garzones de *Lo crudo, lo cocido, lo podrido,* que huyen del antiguo restorán santiaguino hacia un mundo más luminoso.

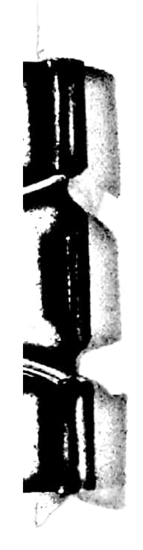
La propuesta de De la Parra-Griffero es un camino expresivo sugerente, lejano a cierta tradición de mensajes excesivamente evidentes que acostumbra el teatro chileno: allí radica lo mejor de *El deseo de toda ciudadana* y del Teatro de la Pasión Inextinguible, formado por actores notables, donde sobresale la madura versatilidad de Elsa Poblete.

Apsi, marzo de 1987

Infieles: todos esos adulterios

Hay por lo menos una característica que ha distinguido al teatro de Marco Antonio de la Parra desde su aparición, en 1978: su distancia progresiva frente al tradicional realismo (sicológico, costumbrista o social) chileno.

Así, sus obras tuvieron un componente de bruma poética o halo misterioso, como si miráramos al otro lado del mesón de la realidad cotidiana. Anécdotas, personajes y atmósfera funcionaron siempre en una combinación que exploraba las honduras míticas de lo contemporáneo y que se expresaba a través de un mundo simbólico que resistía una lectura mecánica de sus contenidos, o una exacta asimilación con lo que pasaba en la calle. Pesadillas sociales o individuales, oscuros sueños que el espectador nunca dejó aflorar o escondidas frustraciones genera-cionales, han alimentado el teatro de De la Parra y han sido su sello distintivo.



Infieles, su última creación que acaba de estrenar el Teatro de la Pasión Inextinguible en la poco apropiada sala El Burlitzer, es, en cambio, un salto hacia el realismo. En la obra, Felipe Calderón (Alex Zisis) es un publicista de unos 37 años, ex estudiante de economía, aspirante a poeta, presuntamente lleno de talento artístico, ex militante de la Unidad Popular, que al reencontrarse con la recién retornada Andrea San Martín (Elsa Poblete) ve despertarse en él una pasión irrefrenable. Abrumado con Daniela, su esposa (Coca Guazzini), con las faenas cotidianas, el ritmo de gastos y el trabajo, es decir, con la vida misma, Felipe inicia una relación amorosa que deriva en la separación matrimonial. Andrea representa la novedad, pero es también el retorno a un pasado ya remoto, de quienes vivieron la Unidad Popular en pleno fervor juvenil.

La situación produce el quiebre de Daniela y el generalizado desastre hogareño. Así, las infidelidades cubren todos los poros de la obra: infieles amorosos, infieles a la ideología (un publicista al servicio de la economía de mercado), infieles a la vocación artística, infieles, con el tiempo, a la propia amante. La obra pretende retratar una zona clave de una generación de clase media profesional chilena: la que vivió un período democrático y que de una u otra forma se siente traicionando esos ideales, siendo infiel no sólo a una ideología, sino también a una moral. El relato tiene su perspectiva anclada en el Chile de los últimos 15 años, de los cuales estos personajes son sobrevivientes que se encuentran tensionados entre su pasado lejano y la realidad actual.

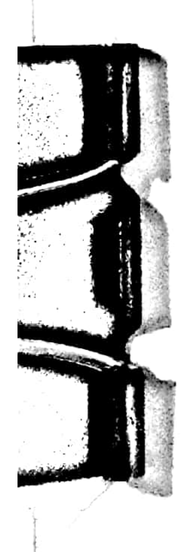
Pero, en rigor, la obra sólo esboza las demás infidelidades de esta generación, centrándose, fundamentalmente, en el aspecto erótico-amoroso de la traición. Las transformaciones ideológicas y personales, las revisiones de períodos anteriores, las críticas a la ética profesional de hoy día, su sueño de país, apenas se insinúan. En este sentido, *Infieles* abandona la anterior estética de De la Parra y se detiene en los aspectos costumbristas del asunto, reproduciendo, por ejemplo, los habituales consuelos que se dan a la mujer que se abandona. Pero jamás esas retóricas traspasan la barrera de lo naturalista, y los personajes también se mueven en un plano: la pura realidad claramente perceptible, aun cuando a veces expresan íntimos sueños o deseos.

Hay un aspecto donde la obra plantea un diseño más original, manejado con maestría por la codirección del autor y el grupo: el recurso dramático narrativo, que permite a los personajes mantenerse siempre en escena, iniciar diálogos cruzados, interpelarse mutuamente, sin que ello necesariamente responda al parlamento "real". Así, el discurso narrativo es ágil, de ritmo envolvente y perspectiva plural, mezcla de cine y teatro contemporáneo. La dirección colectiva permite, además, que los actores vayan ajustando sus capacidades a los requerimientos de la acción.

No necesariamente este acertado hallazgo de montaje –reafirmado por una escenografía compuesta de seis camas– engarza

con los alcances de su temática, que se ubica más bien en el terreno de lo descriptivo y localista, con el simpático humor que produce el retrato bien logrado. De la Parra demuestra aquí que también con las armas realistas puede construir una obra convincente, aun cuando son sus otras exploraciones dramáticas las que lo han distinguido en el teatro chileno.

Mensaje, julio 1988



PASTICHE Y TRAGEDIA CONTEMPORÁNEA EN *KING KONG PALACE* Y *DOSTOIEVSKI VA A LA PLAYA*

El poder parece ser uno de los temas más reiterados en las obras de De la Parra: la construcción del poder, las motivaciones para obtenerlo, la decadencia de su grandiosidad, las fuerzas que pugnan por alcanzarlo, los oscuros personajes que lo anhelan. Ello está representado en la atmósfera de derruimiento del restaurante Los Inmortales, en la decrepitud del senador Ossa Moya, en cómo Freud y Marx se han convertido en escombros o desechos de la sociedad.

King Kong Palace está protagonizada por el mítico Tarzán de los Monos, héroe de las historietas de los años 50 y 60, traspasado también al cine y a las series de radio y televisión. Según la leyenda, Tarzán habría sido un hombre blanco abandonado en tierras africanas cuando niño y criado entre los monos. El producto es una mezcla entre persona y animal, capaz de entenderse con las fieras y a la larga convertido en rey de la selva. Ya adulto conoce a Jane, una mujer occidental que cae en sus dominios tras un accidente de aviación, y que se vuelve su pareja.

La obra de De la Parra imagina a Tarzán y Jane después de muchos años, exiliados tras haber sido expulsados por los nativos africanos a quienes tiranizaron durante décadas, en un gobierno tan brutal como terrorífico. La pareja exiliada se refugia en el King Kong Palace, un hotel en decadencia, sin pasajeros ni actividad turística, que recuerda a otro lugar, el restaurante Los Inmortales. En la vida de la anciana y destruida pareja hay un hecho tan oscuro como su tiranía: la muerte de su hijo Boy a manos de la policía del régimen, asesinato que Tarzán no cesa de lamentar. Como en una especie deHamlet invertido, el fantasma de Boy vaga por el hotel y reprocha a su padre los crímenes co-

metidos, a la manera de una conciencia acusadora que Jane no quiere escuchar.

Durante el desarrollo de la historia se sabe que fue Jane quien empujó a Tarzán para que se impusiese sobre las tribus africanas y copiara modelos de otros gobiernos tiránicos. Es decir, Tarzán fue sacado por su esposa desde su condición de salvaje incontaminado –el mito del buen salvaje– para convertirlo en dictador de su pueblo. Se trata del paso entre naturaleza y civilización, el mismo que aparece metaforizado en el título de la primera obra de De la Parra: la transformación del alimento crudo en cocido, para finalmente pudrirse.

Así, en *King Kong Palace* el mal es el resultado de una ambición de poder, el salto entre el bárbaro feliz y el sujeto corrupto que ansía dominarlo todo. En la obra, Tarzán es un hombre arrepentido de una traición y de una infidelidad: la de los orígenes. El mal, entonces, proviene precisamente de la negación de su pasado auténtico. Hablando de su transformación, dice: "Los gorilas somos pacíficos, vegetarianos, amables, más bien tímidos, profundamente democráticos. Los humanos somos salvajes, ambiciosos, carnívoros, de maldad premeditada, intrínsecamente perversos". Y Jane, refiriéndose al imperio ahora arrebatado, le grita: "La civilización es crueldad. ¿No te das cuenta? Sólo la guerra es conquista".



La historia de infidelidad continúa en el mismo hotel, a cargo de Mandrake, el Mago, otro personaje de historietas. Lejano de su heroísmo pasado, apenas animador de cumpleaños infantiles, Mandrake anhela recuperar su antiguo sitial, poseer gloria y poder. Para ello seduce a Jane –quien se le entrega dichosa– y juntos planean asesinar al héroe de la selva, muerte que finalmente llevan a cabo. De esta forma se impone nuevamente el horror, y el dominio de la sociedad lo acaparan aquéllos que fueron capaces de usar la violencia. Pero no sólo ello. Al tomar a personajes de historietas como protagonistas, *King Kong Palace* marca la pérdida de una inocencia y de un candor que estos héroes –justicieros y bondadosos– tenían en las desaparecidas revistas de aventuras. Ellos también han sido dominados por una sociedad que ha impuesto otras reglas de juego. Incluso Mandrake confiesa al

pasar haber traicionado a su amigo y servidor de siempre, Lothar.

El pastiche o mezcla de elementos culturales diversos que caracteriza la dramaturgia de De la Parra, se verifica aquí en una creación mayor. Porque ya no se trata sólo de fundar una historia en ritmos populares o personajes de la cultura de masas, sino en hacerlo también a través de una dramaturgia prestada y prestigiada. Entre esos elementos están las obras de Shakespeare, fundamentalmente *Macbeth, El rey Lear, Hamlet* y *Otelo*. De la primera se toma la personalidad del protagonista y su esposa –inescrupulosos y ansiosos de poder, asesinos, por añadidura–, encarnado en la figura de Mandrake y Jane, cuyo momento clave está dado por las cuchilladas finales, por esas manos cubiertas de una sangre que nunca desaparece. ¿Y quiénes son las tres camareras que adivinan el futuro, sino las brujas que anticipan lo que le sucederá a Macbeth? Las dudas de Tarzán, sus arrebatos de arrepentimiento, sus celos destemplados, qué duda cabe, son una mezcla de Hamlet y Otelo. Hay, también, elementos de *El rey Lear*, esa vejez y decadencia de quien gobernó un pueblo y ahora debe soportar el despojo y la traición. Igualmente, muchos de los diálogos de *King Kong Palace* corresponden a *Marco Antonio y Cleopatra*, a *Romeo y Julieta* y a *Sueño de una noche de verano*. Finalmente, la presencia de la tragedia griega está dada aquí por un Tarzán presuntamente ciego (Edipo), condenado por haberse casado con quien no debía.

Una fina red de resonancias literarias y pasados de la dramaturgia se va tejiendo, con el afán de reconstruir una nueva tragedia, la de hoy día, la de pacotilla, el horror contemporáneo que se encarna en figuras de ficción que alguna vez fueron válidas y bondadosas. La tragedia actual no puede tener el mismo esplendor y eficiencia de las antiguas, parece afirmarse en esta obra, sino que deben ser historias tal como son definidas en el subtítulo de la obra: "Obra teatral cuasi operática en cuatro actos». Igualmente, su contemporaneidad corresponde a datos culturales actuales: dictadores militares, mujeres mantenidas a punta de cirugía estética, canciones de music hall, humor satírico, escenas cinematográficas, ópera... Del mismo modo, los estilos de escritura dramática de *King Kong Palace* rescatan las formas lingüísticas y

narrativas del teatro barroco español del Siglo de Oro y del teatro isabelino, conformando así un tejido de referencias culturales que se entrelazan con los actuales y que constituye uno de sus valores más significativos de esta nueva propuesta dramatúrgica no realista. La introducción del primer acto resume la mezcla de elementos proveniente de diversas vertientes, donde incluso no está ausente la atmósfera de los cuentos de Edgard Allan Poe: "Los cuatro actos ocurren en los gigantescos pasillos de un gran hotel, mezcla de todos los estilos imaginables, ornamentado con toda la grandiosidad de la decadencia. La luz es pobre, más bien gótica, una especie de set de película expresionista alemana de terror. Ventanas altas, lluvia, truenos".

Todo ello, obviamente, convierte a la obra en una empresa nada fácil de asumir para su montaje, tanto por el estilo de actuación como por el atiborramiento de sus parlamentos –en muchos casos más literarios o "literatosos" que teatrales–, los cuales podrían ser brevemente cortados a la hora de la representación. Hay que tener en cuenta que los originales de *Lo crudo, lo cocido, lo podrido*, por ejemplo, poseían precisamente esa exacerbación verbal que fue necesario sintetizar al momento de su puesta en escena.

Dostoiesvki va a la playa no constituye exactamente una obra de teatro a la manera tradicional. Se trata más bien de una propuesta, de un guión que debe convertirse en montaje escénico. En ella se cuenta la historia de un detective privado venido a menos que trabaja en el puerto de Valparaíso. Enfermo, achacoso, más preocupado del otro mundo que de éste, desinteresado en los asuntos materiales, Dostoiesvki se enfrenta a una extraña progresión de crímenes durante un caluroso verano en las costas chilenas: el asesinato nocturno de varios ancianos, los que son sometidos a torturas antes de morir. Este acontecimiento coincide con la instalación de la empresa Stavros en la zona, la que ofrece prosperidad y alegría a los habitantes de Valparaíso.

Dostoiesvki –pariente lejano del escritor, igualmente epiléptico y con perfectas posibilidades de ser el mismo novelista ruso– presiente que un horror se desata sobre la ciudad: tiene pesadillas nocturnas donde ve un asesinato a hachazos, cosa que efectivamente ocurre en el relato *Crimen y castigo*. La relación entre los

crímenes y la mafia de Stavros se hace evidente. El detective lo sabe, pero adivina algo que va mucho allá, una suerte de visión delirante sobre la realidad que lo circunda: la presencia triunfante del mal y de la muerte se está imponiendo sobre la vida de los apacibles veraneantes. Incluso el asesinato de un anciano, cuyo cadáver no se corrompe, insinúa la posibilidad de que sea Dios –o Cristo– el muerto. Derrotado, incierto, al borde de una pasión o locura dostoievskiana, el protagonista de la obra debe permanecer impasible frente al avance del mal que todo lo dominará. Esa malignidad es algo tan amplio, que va desde el triunfo de las fuerzas oscuras, de lo terrible que la sociedad lleva dentro de sí, de lo secreto que maneja los hilos del mundo, hasta la imposición de una sociedad consumista, basada en el lucro, que representa este inversionista, dueño de los medios de comunicación, de la información y de la policía: nuevamente la civilización que arrasa con la naturaleza.

Al igual que en otras obras, De la Parra recurre aquí a una multitud de referencias masivas y cultas, al cine y la literatura. El protagonista no sólo es un escritor o personaje literario, sino que también una síntesis de otros detectives de la mejor novela negra de los últimos decenios. Concretamente, los investigadores de la narrativa de Dashiell Hammett y de Raymond Chandler: Sam Spade y Phillip Marlowe. Por lo mismo, *Dostoiesvki va a la playa* es un *thriller*: historia policial o de aventuras cuya truculencia está destinada a provocar fuertes emociones en el espectador.

En suma, ambas obras prolongan y amplían la dramaturgia de Marco Antonio de la Parra y guardan mutuas correspondencias, tanto temáticas como estilísticas, que las relacionan íntimamente y proyectan un teatro que tiene pocos antecedentes en el paisaje del teatro chileno contemporáneo, y cuyo valor colocan al autor entre los más sobresalientes de las últimas generaciones de escritores chilenos.

Prólogo a la publicación de estas obras en Pehuén Editores,
Colección Teatro, noviembre de 1990.

Voces y susurros en *El continente negro*

En el invierno de 1988, Marco Antonio de la Parra estrenó su obra *Infieles,* proponiendo quizá por primera vez en su dramaturgia un tema más intimista y en sordina: la historia de Felipe, un publicista, ex militante de Izquierda y con pretensiones de poeta, quien reencuentra a Andrea, su antiguo amor de juventud. Con ella retorna no sólo una pasión amorosa, sino también el recuerdo de los ideales perdidos y una abrumadora sensación de traición: le es infiel a su esposa y lo fue a su ideología.



El continente negro es también un viaje por estos mundos interiores, una especie de friso sobre seres humanos y amor. La obra está poblada de personajes con sus mínimas historias, las que aparecen alternativa y a ratos simultáneamente sobre el escenario. Muchas veces el espectador sólo conoce despuntes, asomos de anécdotas, momentos fugaces de diversas parejas, y en otros, en cambio, hay un desarrollo mayor.

Entre estos últimos, por ejemplo, está la relación entre Marcelo (Erto Pantoja) y Natalia (Coca Guazzini). Ella es una actriz y cantante en decadencia que abandonó al marido y a los dos hijos por su carrera profesional. Ahora quiere retomar a su familia, aunque sólo sea para apoyar publicitariamente su intención de volver a ser una artista. El diálogo entre ambos –quebrado, a veces lleno de cháchara y a ratos hecho sólo de silencio– le muestra a Natalia la imposibilidad de rehacer los fragmentos de una relación disuelta.

Otra historia es un renunciamiento, el de un profesor de Artes Plásticas (Alex Zisis), pintor fracasado que se autoexilia en un colegio de la provincia chilena. Allí conoce a Luisa (Paulina Urrutia), una adolescente ingenua y amante del arte. Surge un enamoramiento que el profesor debe abandonar para así

no provocar futuros quiebres en la vida de la joven. Asoman también parejas que alternan el frenesí sexual con la violencia física, o las insistentes llamadas de una mujer desde distintos aeropuertos del mundo a un hombre que nunca atiende el contestador telefónico.

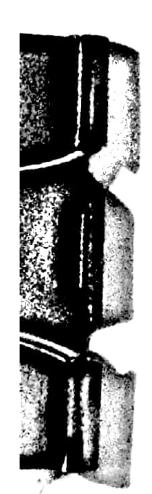
El continente negro es una obra de desencuentros, de rupturas y caídas, de imposibilidades de relación o, al menos, de dificultades y desgarros. Dolor, necesidad de afecto, traiciones y búsquedas plantean más interrogantes que respuestas. Al alternar las historias y desarrollarlas simultáneamente, en un avance continuo, paralelo y progresivo, se presenta una fascinante continuidad y permanencia, y ya no una separación por "cuadros" distintos y distantes, como ocurría en cierto teatro de hace un par de décadas.

Así, el espectáculo está concebido como una sinfonía, donde temas principales y secundarios aparecen y reaparecen, e incluso en ocasiones sólo se perciben sus destellos. Por ejemplo, en esa conversación que se escucha y no se ve, de una pareja que se enfrenta con inusitada violencia verbal y que por las mismas antiguas fórmulas del diálogo amoroso se reconcilia. Muchas de las historias no tienen desenlace o su desarrollo es más bien estático, sin las naturales progresiones y antecedentes de un teatro más bien tradicional. Incluso escenas que debían ser obvias en su presentación, simplemente se escamotean. Pero en todas, un elemento las une: la referencia a África, "el continente negro", como metáfora del paraíso, el lugar lejano donde personajes abrumados y solitarios podrán encontrar la felicidad amorosa.

Todo ello contribuye a crear esta especie de friso de muchas caras, donde lo importante es la visión de conjunto, el panorama, la resonancia de un mundo completo y complejo, antes que una historia determinada con su desenvolvimiento más o menos clásico. En ese sentido, *El continente negro* es más realista de lo que aparenta, ya que las experiencias se presentan en forma parecida a como las vivimos: yuxtapuestas, simultáneas, sin un final evidente, sino que apareciendo y reapareciendo permanentemente.

Se trata de un espectáculo felizmente experimental, porque hay pocos antecedentes en la dramaturgia chilena de montajes de esta naturaleza. Su resultado es producto de una modalidad teatral distinta, aquélla donde un dramaturgo ha concebido su obra como propuesta escénica, pensando en el espacio y en las imágenes, y a veces más en los elocuentes silencios que en la palabrería presuntamente literaria. En fin, donde la visualidad y el aprovechamiento del espacio –forma recurrente y avasalladora del teatro chileno de los últimos años– sean también parte de la concepción original del autor. Posiblemente éste sea un camino para cierta nueva dramaturgia: plantear el mundo de un autor, pero considerando que se trata de una obra escénica, y no literaria.

Es evidente que el espectáculo definitivo de *El continente negro* sería impensable sin aquéllos que lo concretan en escena: los actores, sobre todo la sorprendente versatilidad de Coca Guazzini y la maestría de recursos de Paulina Urrutia; la escenografía móvil y "feísta" de Herbert Jonckers, y la dirección de Paulina García, quien logra conjugar los elementos de propuesta dramática y de realización escénica, para insinuar así otros oxigenantes rumbos en el teatro chileno.



Mensaje, julio de 1995

La pequeña historia de Chile, tras las señas de identidad

Para el espectador que haya presenciado en 1978 las ya míticas funciones de *Lo crudo, lo cocido, lo podrido*, el actual montaje de *La pequeña historia de Chile* en la sala Antonio Varas no debería parecerle un acontecimiento insólito o desusado. Así es: su autor Marco Antonio de la Parra retoma, estiliza y profundiza hoy día los temas y las obsesiones que dominaron aquella obra primeriza y que lo lanzaron a un maltrecho estrellato en el medio artístico nacional. Como se recuerda, un par de días antes del estreno de *Lo crudo, lo cocido, lo podrido*, la Universidad Católica, responsable de la puesta en escena, decretó su prohibición. Las razones esgrimidas fueron que "Las groserías y ofensas que contiene la obra no las puede difundir la universidad". Más de 600 mil pesos de la época se perdieron en el frustrado montaje, que incluía la inmensa escenografía de Ramón López: una cuidadosa reconstrucción de un restaurante, formado por dos pisos, atestado de sillas y mesas, en una perfecta imitación de la arquitectura santiaguina de los años 40.

La pequeña historia de Chile también ocurre en un recinto clausurado, una especie de museo inmóvil cubierto de polvo y en ruinas: una mezcla de sala de clases de viejo liceo, oficina de rectoría y bodega de trastos inservibles. Pupitres, viejos pizarrones, muebles, libreros, sillas y carpetas colmadas de pruebas sin corregir invaden los primeros planos de la escena y atrás, en un esfumado vertical, se recortan las estatuas de los padres de la patria. Los personajes de la obra son cinco profesores de Historia y Geografía (encarnados por Gabriela Hernández, Rebeca Ghigliotto, Alex Zisis, Sergio Aguirre y Pablo Macaya), cuya brújula está tan perdida que ni siquiera tienen seguridad de estar vivos, como fantasmas recluidos en su propio delirio y abandono.

Supuestamente deben impartir su asignatura, pero los alumnos no están y el tiempo parece haberse detenido. Y si en *Lo crudo, lo cocido, lo podrido* las comidas y licores eran irreales, aquí los mapas de Chile se han extraviado, la bandera no se halla y los sones de la Canción Nacional han sido olvidados. Náufragos en un territorio para ellos incomprensible y abandonados de todo, el grupo es la metáfora de la pérdida de las señas de identidad de un país que no se reconoce a sí mismo y donde incluso el oficio de los relatores de aquella historia –los profesores– es despreciado.

Así, *La pequeña historia de Chile* recoge uno de los ideales sobre los cuales se fue forjando el perfil de la nación y a partir de allí reflexiona respecto del presente. Y ese ideal es una sociedad donde la educación era el elemento fundacional básico, el soporte que sujetaría el crecimiento y la prosperidad, el espejo donde las futuras generaciones se reconocerían. Su metáfora fue el liceo y su héroe, el profesor, símbolo del esfuerzo y la honestidad. Era él el encargado de trasmitir el concepto de patria, cultura y pasado.



Ese proyecto de país nacido en el siglo diecinueve y reforzado en éste –"gobernar es educar"– parece haber cambiado, dice esta creación de Marco Antonio de la Parra. El profesor no solamente ya no es protagonista de la historia y del futuro, rebajado a una condición de apenas sobrevivencia, sino que la identidad nacional que se enseñaba también ha desaparecido. Así, la obra nace a partir de un espacio determinado –el aula de un liceo fiscal–, se proyecta en sus protagonistas, los profesores, y culmina con el trajinado y cambiante concepto de Chile de las últimas décadas. En el adecuado equilibrio de estos componentes, en ese permanente ir y venir desde lo doméstico hasta lo social, es donde radica parte de la fuerza y originalidad de la obra.

Esta indagación en lo mitológico, en los sueños de una comunidad, en el inconsciente colectivo de una sociedad y en las pautas culturales de su clase media, que fue iniciada con *Lo crudo, lo cocido, lo podrido,* no tuvo en las progresivos textos de De la Parra una perspectiva tan redonda y terminante como ocurre aquí. Su aspecto ritualístico es esencial en la estructura de *La pequeña historia de Chile,* donde la acumulación exacerbada de objetos

emblemáticos de la educación llega al paroxismo: nubarrones de tiza disuelta que sobrevuelan el escenario; mecánicos y enérgicos golpes del libro de clases sobre la una mesa; cientos de hojas de pruebas que se desparraman interminables... El hacinamiento progresivo, que incluso dificulta la movilidad de los personajes y los ahoga, constituye una opción meditada de la puesta en escena para conseguir esa atmósfera onírica, ambigua y enardecida que envuelve el espectáculo.

La pequeña historia de Chile es uno de esos casos donde texto y dirección se enlazan en un todo armónico y coherente y se potencian mutuamente. La puntillosa y abrumadora escenografía de Susana Bomchil, el estilo exasperado de actuación –donde destaca Sergio Aguirre como el rector– y esa asociación entre el aspecto cotidiano y el social, devuelven a Raúl Osorio como un director de sólidas exploraciones escénicas. Su punto de vista, que echa mano a diversas expresiones del lenguaje teatral, sugiere y dimensiona la propuesta del autor. Así, *La pequeña historia de Chile* consolida el trabajo del Teatro Nacional Chileno en el último período, y muestra seguramente la mejor veta de la a veces dispersa escritura de Marco Antonio de la Parra.

Suplemento «Artes y Letras», *El Mercurio*, julio de 1996

El último tren, viaje hacia la tragedia cotidiana

Articulada sobre el género melodramático, la creación colectiva del grupo Imagen, *El último tren*, consigue hincarle el diente a un espectro de la realidad chilena actual, además de obtener un lógico éxito de público. No es paradojal que ambas cosas sucedan: el melodrama amplía los conflictos, recalca lo mejor y lo peor de determinados personajes, propone una trama llena de sucesos y peripecias, impactando inmediatamente al espectador. El género es válido en sí mismo, a pesar de que cierta corriente teatral y televisiva haya aprovechado lo peor de él, facturando productos deleznables que nada dicen del origen de este estilo. Fundamentalmente popular, el melodrama es un tipo de teatro de fácil llegada al público masivo y que recoge además, en forma sencilla y sin mayores complicaciones, los problemas de determinados individuos en ciertas épocas históricas.



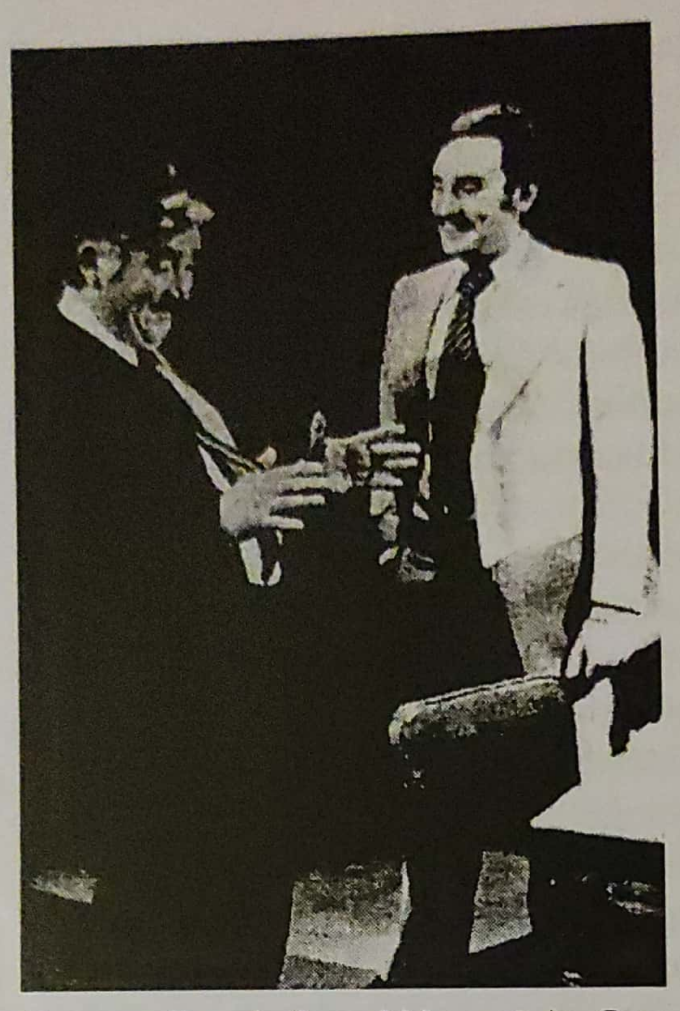
Todo esto lo ha aprovechado inteligentemente el grupo Imagen, extrayendo las mejores características del género elegido sin caer en la deformación peligrosa. *El último tren* es una obra que engarza perfectamente con una tradición melodramática nacional e incluso latinoamericana. Mucha novelística actual del continente rescata sus personajes y conflictos a través de una óptica melodramática ya antigua y enquistada. "Cuando se carece de conciencia trágica, de razón histórica o de afirmación personal, el melodrama las suple" escribió una vez Carlos Fuentes a propósito de cierta forma de expresión americana. *El último tren* instala sobre el escenario un trío de seres desquiciados, fracasados, a los cuales es casi imposible que les suceda otra desgracia más fuerte que el derrumbe total de su pequeño y armonioso mundo.

La obra cuenta la historia de Ismael Maragaño (Tennyson Ferrada), viejo jefe de una estación de provincia que ha vivido siempre entre trenes, pitos, rieles y humo. Es su mundo que ama,

e incluso su casa está ubicada a un costado de la línea del tren. Con él vive su hija Violeta (Coca Guazzini), una adolescente que trabaja en una tienda cercana al caserío. Al empezar la obra llega Mercedes (Jael Unger), hermana de Ismael, que vuelve desde Venezuela separada de su marido y en mala situación económica. La felicidad y armonía pasadas de esta familia se evidencia a través de sus recuerdos, donde incluso había pequeños actos culturales, imitaciones de actores famosos con trajes que las compañías de teatro dejaban las estaciones después de realizar funciones en el pueblo.

Pero la situación actual de los Maragaño es dura. Pesa sobre el padre la amenaza de que el ramal en el que trabaja sea suprimido por razones de autofinanciamiento de ferrocarriles. El encargado de realizar el informe que determine si conviene o no tomar la medida es el joven inspector Marcial Contreras (Gonzalo Robles), individuo odioso, autoritario y arbitrario, que manejará el asunto a su amaño e influido por sentimientos de venganza más que por las realidades objetivas. Aunque la obra muestra en una hora y media el último paso en la decadencia de esta familia, su suerte estaba echada bastante antes. En efecto, la crisis económica que sufre Ismael se arrastra desde hace años. Él cree haberse mantenido a flote por su honradez y responsabilidad, cuando la verdad es que ha sido su hija la que, por la prostitución, ha pagado las deudas y conseguido aplazamientos. El viejo padre vive así en una nube, sin conocer hasta el final una realidad amarga, mientras que Violeta ha sufrido en carne propia las injusticias y miserias de la vida que le tocó vivir.

El último tren, con esta historia llena de sentimentalismo dosificado, de sensiblería popular bien medida y de realismo dado en cantidades convenientes, consigue subir al escenario a unos personajes perfectamente creíbles y a un conflicto auténtico. En este caso, cómo las determinaciones de ciertas formas de organizar la sociedad y la economía influyen directamente sobre la vida de seres domésticos y anónimos. La obra se mantiene siempre en dos planos bien delimitados: el primero es la búsqueda en el pasado de cierta felicidad y el interés por recuperar un peque-



Tennyson Ferrada (Ismael Maragaño) y Gonzalo Robles (Marcial Contreras) en los dos extremos del conflicto: mantención o desaparición de la cultura ferroviaria.

ño mundo perdido en que los personajes llevaban un buen vivir. El segundo es la verdad que se agazapa y que en los últimos tramos de la obra salta para adueñarse de todo. Incluso en un arranque de desesperación, Mercedes también se ofrece a Marcial para que no envíe la orden de terminar con el ramal de su hermano. Ella, que anteriormente se había mostrado escandalizada de la prostitución de su sobrina, juega con sus mismas armas, tocando el fondo en su necesidad de salvarse.

Como se ve, la obra ataca las fibras más sensibles para estructurar este drama, consiguiéndolo plenamente. La obra añora un pasado, no en el sentido de amar una regresión, sino en el afán de buscar los aspectos más humanos que representa la familia Maragaño. La deslealtad, aprovechamiento, arbitrariedad e ignorancia características al inspector, chocan violentamente con el estilo vital de esta familia de ferroviarios. Incluso aquél ofrece a Ismael la posibilidad de una mejoría en el sueldo a condición de que denuncie a sus compañeros que protestan por las medidas tomadas, cuestión a la que el viejo se niega por considerarlo traición a su modo de vida.

El encuentro casi brutal de los personajes, que representan posiciones básicas y antagónicas, hace que éstos se dividan en forma casi maniquea, como corresponde, por lo demás, al tono del melodrama. Aun existiendo esto, los protagonistas encajan

perfectamente dentro de cierto tipo de sicologías y formas de comportamiento, resultando totalmente verídicos a la postre.

Aun siendo la primera obra de creación colectiva que el grupo Imagen monta (anteriormente había llevado a escena *El día que soltaron a Joss, Mi adorada idiota, Te llamabas Rosicler, Topaze, El visitante* y *La viuda* y *Las tres mil palomas y el loro*), *El último tren* resulta un producto notable en este estilo teatral. El desarrollo de la historia permite en una rápida hora y media entregar todos los antecedentes de los Maragaño que auspician el drama y lo desencadenan. La estructuración sobre la base de pequeños cuadros que se superponen y unen perfectamente, hace que la idea central se refuerce sin ripio ni repeticiones excesivas. Esto último es indudablemente difícil de conseguir cuando no se es dramaturgo experimentado.

La actuación, como corresponde a una creación en que los personajes son parte de los actores, calza perfectamente con cada uno de ellos, destacando en este caso la experiencia y profesionalismo de Tennyson Ferrada y el sobresaliente desempeño de Coca Guazzini, que entrega una adolescente llena de vitalidad e ingenuidad, unida a una experiencia amarga y prematura.

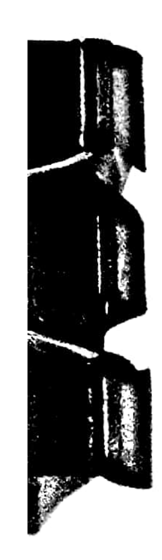


Teniendo sólo como antecedente duradero a Ictus en materia de creación colectiva, ahora grupo Imagen se une exitosamente en la tarea de hacer un teatro nuestro, original y auténtico. Al lado de la experimentación y el trabajo serio, existe aquí la proposición de tratar temas chilenos actuales, de interés para todo público. El melodrama, con sus risas y sus llantos, es un género capaz de rescatar en forma popular y efectiva ciertos conflictos latentes en una sociedad y en unos individuos, y *El último tren* es una buena demostración de ello.

Mensaje, julio 1978

¿Quién dijo que el fantasma de don Indalicio había muerto?, historia de un exterminio

Autor de una obra teatral (*Cero a la izquierda*) y coautor de otras dos (*El último tren* y *¡Viva Somoza!*), el director Gustavo Meza se integra a paso firme en el desabastecido panorama actual de dramaturgos chilenos. *¿Quién dijo que el fantasma de don Indalicio había muerto?* amplía y consolida lo anteriormente hecho por Meza, que había planteado una recreación del género melodramático y un intento por reflotar la crónica como elemento constitutivo de ciertas obras.



En este conjunto de creaciones –sumado a ciertos montajes dirigidos por el propio Meza– se postula una forma de hacer teatro asentada en cierta sensibilidad chilena y latinoamericana. Melodrama y folletín son formas nuestras válidas como expresión artística y estarían más cerca de la emoción y el sentimiento, antes que de la racionalidad, típica al teatro brechtiano, por ejemplo.

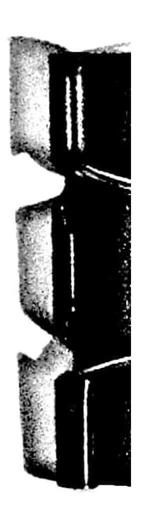
¿Quién dijo que el fantasma...? cuenta la historia de una familia que a principios de siglo retorna a sus latifundios del sur de Chile. El padre (Tennyson Ferrada), un viejo viudo y heredero de rancias aristocracias nacionales, está casado con Pilar (Jael Unger) su segunda esposa, quien tiene permanentes choques con su hijastra (Coca Guazzini), educada en París, a la usanza de aquella época. La familia va nuevamente a sentar plaza en el lugar provinciano, abandonado por largos años y a cuyo cargo sólo están un capataz y su ayudante.

La intrincada y ágil trama de la obra va develando al espectador un fondo de horror, oculto por la ancha mansión y su vida doméstica. Allí, el padre mantiene una práctica cotidiana de asesinato masivo a indios, a quienes acusa de querer usurpar sus tierras. El crescendo de esta increíble situación se ve aumentado desde el momento en que se sabe que esa acción

genocida es historia de muchos años. En medio, aparece un pícaro abuelo, transformado en fantasma, el que aconseja a su hijo, reprochándole el mal manejo de la hacienda y el exterminio de tantos seres humanos.

A medida que la obra avanza su trama se va complicando, como corresponde al tipo de obra melodramática y folletinesca. Así van surgiendo las infidelidades, traiciones, amores clandestinos, hijos reconocidos después de 25 años, abortos, engaños mutuos, reconciliaciones, madrastras... Por debajo, el oscuro drama y los abyectos valores del grupo van quedando al descubierto, desenmascarados en medio de las rápidas intrigas.

La obra de Meza puede parecer a simple vista un ejercicio de estilo: retomar un género y llevar hasta sus últimas consecuencias sus trucos y codificaciones. Pero es más que eso. La idea central que mueve la obra anima a la reflexión sobre los aspectos morales y éticos en la conducta de un grupo social. Para ellos, el matar indios no constituye un problema, sino una necesidad, una normalidad: no son seres humanos. Matar un blanco, en cambio, es censurable. De hecho, la única muerte de este tipo desata totalmente el drama. El ayudante del capataz –hijo ilegítimo del patrón, por añadidura– mata al recaudador de impuestos y es asesinado, a su vez, por decir que basaría su defensa en la denuncia del genocidio de indígenas. Curiosa estructura del poder, además: los servidores e indefensos, meros brazos ejecutores de una terrible máquina destructora, sucumben, pero la cúpula del poder queda intacta.

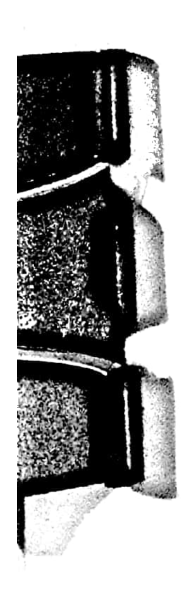


Dos elementos actúan siempre contraponiéndose en la obra: el humor, la liviandad que da el folletín, la ausencia de un teatro sicológico o existencialista, por un lado, y por otro el escenario del horror y de la ética invertida que sustentan los personajes.

¿Quién dijo que el fantasma de don Indalicio había muerto? demuestra varias cosas positivas. Que un grupo teatral puede –a pesar de la deserción de los actores hacia las tentadoras ofertas de TV– seguir haciendo en forma profesional y sólida una obra chilena. Demuestra, también, que el retomar una tradición del teatro nacional, mezclando la herencia de Lucho Córdoba, la

farsa, el humor, el radioteatro, la crónica histórica se adapta perfectamente a las sensibilidades del público chileno. Más que sesudos análisis sobre ciertas realidades, la clave sobre la que funciona esta obra es usar una trama envolvente, entretener al espectador, reflexionar sobre un género dramático y sobre una no menos dramática realidad nacional. El montaje, sobre todo en la actuación del grupo, propone uno de los posibles caminos para revitalizar el decaído teatro chileno actual.

Mensaje, mayo 1982



Mensajes de *Cartas de Jenny*

Fundado en 1975, el grupo teatral chileno Imagen realizó durante diez años espectáculos que de alguna forma dieron cuenta de lo que acontecía en el país, aunque sólo fuera por una vía indirecta y a veces nada de contingente. Por otro lado, se encargó (se arriesgó) de presentar a nuevos dramaturgos chilenos (Juan Radrigán y Marco Antonio de la Parra), convirtiéndose en un punto de referencia obligada para el quehacer del teatro chileno durante este período. Después de ello, un razonable silencio envolvió a Imagen, como sucedió también con otras compañías nacionales que se vieron enfrentadas a una crisis en la búsqueda de las formas. Producto de ese retiro parece ser la nueva obra que presenta desde el mes pasado (*Cartas de Jenny*, perteneciente al director Gustavo Meza), una experiencia teatral que ahonda precisamente en las maneras de decir o de contar una historia.



Cartas de Jenny está basada en las innumerables misivas que desde Santiago de Chile, entre las décadas del 30 y el 50, escribió la irlandesa Jenny Masterson (Jael Unger) a su lejana hermana en Dublín y que después aparecieran recogidas en un libro de sicología. Viuda muy joven y obligada a trabajar en una ciudad desconocida, Jenny volcó su afecto y sus energías sobre su hijo Kevin (Fernando Larraín), a quien alimentó y transmitió valores esenciales respecto de la cultura y los afectos.

Aunque educada en una moral rígida y excluyente que entendía las relaciones entre los sexos como una especie de batalla o depredación, Jenny fue lo suficientemente inteligente y sensible como para darse cuenta de que no podía impedir la libertad de su hijo cuando llegara el momento de elegir una pareja. Aun así, la obra va mostrando –y demostrando– que otra serie de elementos aparecen en escena, aun cuando se hayan tomado determinaciones tan justas y equilibradas como ésa. En efecto, la fina red de prejuicios de Jenny y la carga de una cultura heredada producen un

inmediato conflicto entre ella y la novia de Kevin (Carmen Gloria Requena). Liberal y algo desfachatada, Viviana tiene una soltura de modos y un desplante que irritan a Jenny. Cuando se casan, los tres deben vivir juntos, convirtiendo la casa en un territorio de batallas permanentes. Entonces aflora en Jenny el antiguo afán de posesión amorosa de su hijo, que antes había logrado sublimar. Su amor por Kevin aumenta cuando ella decide emigrar de la casa y mantener la relación con su hijo, al margen de Viviana. La pasión, en fin, se vuelve enfermedad cuando el hijo muere de una pulmonía y Jenny rescata todos los recuerdos relacionados con Kevin, hasta el punto de pedir de vuelta las cartas enviadas a Dublin, como una forma de impedir el olvido.

Al margen de los aspectos de contenido apropiados para la polémica (hasta dónde el amor de una madre puede obstaculizar la realización personal de éste, etcétera), la obra es una propuesta de forma teatral novedosa y atractiva: más que encarnados, los papeles son contados por los personajes, a través de parlamentos intercalados que explican las motivaciones interiores o parte del pasado de los protagonistas, rompiendo una narración cronológica y tradicional. A ello se suma un personaje vestido de oscuro (Luciano Morales) que ayuda a ejecutar las acciones y que devela que precisamente se trata de una historia, ficción al fin y al cabo. Todo ello contribuye a conseguir un cierto distanciamiento del espectador, para que de esta manera se pueda convertir en un juez más imparcial: la historia implica un juicio al comportamiento de este trío y *Cartas de Jenny* consigue ese complejo equilibrio para no volcar derechamente los argumentos a favor de uno u otro.

Pero si se logra esa mirada objetiva (aunque no fría ni indiferente) es gracias a una forma determinada: la de contar un poco desde afuera, en forma cuidadosamente fragmentada y con actuaciones vagamente lejanas. Así, la exposición de "los hechos" corre vertiginosa y ajustada a un tiempo narrativo, contituyéndose en uno de los casos ejemplares de este año teatral en lo relativo a la búsqueda de nuevas maneras teatrales que experimenten con sabiduría sobre el escenario.

Mensaje, agosto 1989

El zorzal ya no canta más: **pesquisas sobre un crimen**

Basada en un hecho real ocurrido en Chile, *El zorzal ya no canta más,* del director y autor Gustavo Meza, es una propuesta más ambiciosa de lo que deja ver la superficie de su argumento: conjugar componentes de la realidad latinoamericana (el machismo, la violencia intrafamiliar no denunciada, la pobreza y la dudosa aplicación de la justicia), con ciertas expresiones culturales de esa misma realidad (el tango, el valor de amistad, la lucha entre una madre y una hija por el amor de un mismo hombre, el melodrama).



La obra es la historia de Agustina (Elsa Poblete), una mujer de origen modesto, con una hija adolescente, Marcela (Marcela Solervicens), producto de un matrimonio ya remoto, quien se enamora del estibador René Trujillo (Óscar Hernández). El hombre es conocido por parientes y amistades como el Zorzal, por su parecido al cantante argentino Carlos Gardel, del que imita no sólo los ya míticos tangos, sino también un estilo verbal de poesía popular y algo amanerada. Deslumbrada por la apostura del Zorzal, Agustina se convierte en su conviviente, con quien tiene un hijo, Alejandro (encarnado por la actriz Blanca Turrientes).

A los pocos años de vida en pareja, el hombre enamora, seduce y fuerza sexualmente a Marcela, imponiendo en el hogar una sostenida espiral de agresión y brutalidad, en su afán por quedarse con la muchacha en la misma casa en que viven Agustina y el hijo en común. Incluso la huida de la joven a Santiago de nada sirve, pues hasta allá llegará Trujillo para traerla de vuelta. Después de dudar mucho tiempo entre su amor al conviviente y el cariño a la hija, Agustina se enfrenta al hombre y entre todos encuentran la pavorosa solución salvadora: envenenarlo, descuartizarlo y ocultar sus restos en el patio de la casa.

El desarrollo dramático se basa en una técnica narrativa probada y que Meza ya había utilizado en otras obras: la investigación que un juez (Tennyson Ferrada) realiza a partir de una denuncia, y que incluye interrogatorios a la familia y a las vecinas, quienes sabían de la violencia y del abuso ejercidos en el hogar de Agustina. Estructurada sobre sucesivos raccontos y múltiples voces que entregan información, la obra también pone su acento en el presente, como el nulo arrepentimiento de la inculpada y el fervoroso apoyo de las mujeres del vecindario: para ellas, Agustina es una suerte de heroína popular, una justiciera. Igualmente, un interesante crescendo dramático hace progresar la acción que va desde el amor absoluto de la mujer por un hombre, hasta su desilusión y odio definitivo. Dicho misterioso cambio está simbolizado hermosa y terriblemente en el tango que el Zorzal baila de manera alternativa por todo el escenario con la mujer y su hija, y cuyas evoluciones terminan con el hombre prefiriendo a la muchacha.

El abuso del que son víctimas las mujeres por parte de los maridos, su sacrificada vida de trabajo y las modestas condiciones en que deben criar a los hijos, son temas presentes y reiterados en *El zorzal ya no canta más*, convertidos en emblemáticos a través de la historia de esta familia que termina matando a su principal agresor. De pasada, la obra plantea la vieja disyuntiva entre confiar en una Justicia establecida o –ante la inutilidad de aquélla– ejercerla por la propia mano.

La obra de Gustavo Meza es una radiografía realista de cierto universo popular y de determinados temas hoy en día fuertemente en boga. Por la vía de la emoción controlada y utilizando el recurso de la pesquisa policial, se reconstruye un mundo claramente reconocible, otorgando incluso matices que alejan la historia de un maniqueísmo evidente. Agustina, por ejemplo, no sólo es la mujer maltratada y usurpada en su calidad de pareja, sino que también arrastra la culpabilidad de haber inducido a su hija a alejarse del hogar, para quedarse ella con el hombre en disputa. El Zorzal, por su parte, alega que de esa forma fue criado y a golpes se "hizo hombre", y que los actos tan censurados por el vecindario no son muy distintos a los que ocurren en todas las familias de su clase social.

A pesar del realismo casi naturalista que atraviesa este montaje, su primera parte hace un contrapunto interesante con la segunda mitad: al comienzo, el Zorzal es encarnado por un actor con máscara (Marco Monsalve), carente de parlamentos y dueño de una sugerente gestualidad. Esa es su etapa mítica, la leyenda de quien representa la poesía popular y el arte de barriada, una presencia todavía seductora. Pero después se saca la fachada y sólo queda el brutal y patético estibador que maltrata a la familia y sólo responde a una sexualidad sin ataduras.

Aunque irregular en su propuesta dramática –diálogos innecesarios, dificultades de progresión en la primera parte, vacíos–, la obra se convierte en un espectáculo convincente, debido a la adecuada dirección y a la sólida actuación del grupo. Así, por ejemplo, Elsa Poblete –definitivamente la mejor actriz de su generación, inexplicablemente ausente por largas temporadas de los escenarios– consigue entregar la ambigüedad y la confusión de Agustina, gracias a una medida gestualidad, a la tonalidad, a los énfasis y los silencios, todo lo cual contribuye a crear un personaje excepcional. Igualmente, la presencia escénica de Ferrada, el vigor que le entrega a su personaje Óscar Hernández y la significativa calidad del resto, son elementos claves para que *El zorzal ya no canta más* retrate eficazmente un mundo popular no sólo cruel o brutal, sino que también misterioso y desconcertante.



«Artes y Letras», *El Mercurio,* de 1976

Tres marías y una Rosa, CUATRO MUJERES PARA EL TEATRO CHILENO



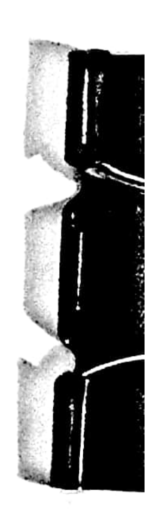
Articulada sobre la base de personajes populares, situaciones cotidianas, lenguaje doméstico y un espacio casi marginal, *Tres marías y una Rosa* consolida definitivamente una forma de hacer teatro en Chile, nacido en la urgencia de los últimos años. Buscar sus similitudes con *Pedro, Juan y Diego*, estreno de Ictus en 1976, no es tarea que resulte odiosa, sino iluminadora y casi necesaria. Esta última fue uno de los pasos más importantes dados por nuestra dramaturgia para abrir una nueva posibilidad de expresión que enfrentara artísticamente el momento que se vivía. No es casualidad, tampoco, que el autor que trabajara con ambos grupos –antes con Ictus, ahora con TIT– sea el mismo: David Benavente, quien ha desarrollado en ambas obras el tema del trabajo en el Chile de hoy.

Su historia es la de cuatro mujeres del pueblo que enfrentan con humor y tesón las adversidades de la vida doméstica en una población marginal de Santiago: Maruja (Luz Jiménez), María Ester (Loreto Valenzuela), María Luisa (Miriam Palacios) y Rosita (Soledad Alonso). Todas ellas son el sostén espiritual y material de sus casas, sea por la cesantía del marido o porque éste se encuentra fuera del país buscando trabajo. Para ganar un mínimo sustento fabrican arpilleras en su taller, que después son enviadas a una especie de Central de Distribución que las vende en el extranjero. Desde el punto de vista de la peripecia dramática no sucede prácticamente casi nada: las mujeres se pelean, se vuelven a juntar, llega una nueva arpillerista, les rechazan el trabajo y deben recurrir al párroco más cercano.

El tema del trabajo toma así un sentido mucho más amplio y profundo. En la labor cotidiana de coser, elegir lanas, dibujar

sobre un trozo de tela, las cuatro mujeres vuelcan sus esperanzas, sueños y frustraciones diarias. Junto con las arpilleras que se van fabricando sobre el escenario, se hila también la vida de cada una de ellas, se entrecruza el presente y el pasado. Sabemos así que los maridos cesantes no ven con buenos ojos que las mujeres trabajen para mantener el hogar, que las golpean en algunas ocasiones; que sufren la frustración y el desaliento al ser despedidos del lugar de trabajo. Sabemos, también, que entre las mujeres surgen envidias, rencores, pequeños y grandes actos de solidaridad, sufrimientos por no tener qué dar de comer a los hijos y felicidad por poseer un modesto trabajo donde pueden intercambiar sus vidas.

La obra está estructurada en pequeñas escenas que muestran el estilo de vida y la posición de las mujeres ante el mundo, avanzando progresivamente hacia una común unión. En su desarrollo, lo más importante es la incorporación de Rosita. A través de su trabajo, la muchacha tiene casi un bautizo, una entrada al mundo laboral, pero recubierto de un sentido más profundo y culturalmente más arraigado en su vida, no restringido tan sólo a lo puramente económico. El trabajo es, de esta manera, una forma de conocimiento, una raíz humana y cultural por el cual las mujeres se expresan, nacen a la vida, encuentran una compensación entre humorística y tierna de sus otras frustraciones vitales.



Los personajes de *Tres marías y una Rosa* son populares, sencillos, con una tremenda carga poética tanto en su lenguaje como visión del mundo. Sus ambivalencias, dudas, egoísmos y grandezas las ubican entre seres de carne y hueso, reales en el mejor sentido del término. Nada parece falso en su comportamiento o formas de hablar, postulándose así como personajes sin idealización mentirosa o pesimismo también absurdo. Son capaces, igualmente, de sentir rencor por sus compañeras o realizar actos grandiosos de ayuda sin aspaviento. Las cuatro mujeres, luchando contra las adversidades diarias y saliendo a flote, sacando fuerzas de flaquezas y levantándose de la desgracia, riéndose de sí mismas y mezclando desesperaciones con humor, emergen como seres vitales, humanos y cargados de un auténtico optimismo.



Soledad Alonso (Rosita), Miriam Palacios (María Luisa), Loreto Valenzuela (María Ester) y Luz Jiménez (Maruja) en el patio donde fabrican sus arpilleras: un caso clave en el tema del trabajo del teatro chileno de fines de los 70.

Este tema del trabajo con múltiples significados para los protagonistas dramáticos, aparece en muchas obras recientes del teatro chileno, todas las cuales guardan estrechas conexiones temáticas y formales entre ellas. Si se piensa en el mismo *Pedro, Juan y Diego*, *Los payasos de la esperanza*, del TIT, *El último tren* del grupo Imagen, *¿Cuántos años tiene un día?*, de Ictus, *Testimonios sobre las muertes de Sabina*, de Juan Radrigán, se observará que uno de los temas esenciales es la pérdida del trabajo. Pero eso no sólo significa una desesperación económica, sino y, sobre todo, un desarraigo cultural esencial y una ruptura de la personalidad. Unos tonies sin poder hacer reír o inventar su propio mundo; un cuidador de estaciones al que se le corta su pasado cuando se queda sin trabajo; unos periodistas de TV que son hostigados y que no pueden ejercer sus verdadero oficio y deseo de hacer cultura, forman, todos ellos, parte de un universo común. Igualmente en *Tres marías y una Rosa* el trabajo da sentido a sus vidas y se convierte en el depositario de sus aspiraciones y visión del mundo. La arpillera gigante, que representa el Juicio Final, es

parte de cada una de ellas, un fruto común, una síntesis de sus propias vidas.

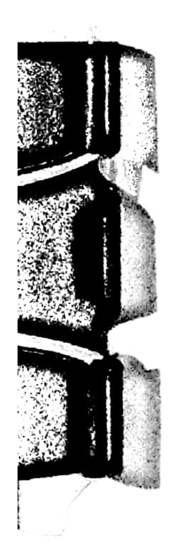
Los personajes de estas obras responden, también, a una particular forma dramática que no estaba en los archivos del teatro chileno. El antagonista es algo difuso, vago, que los protagonistas no comprenden muy bien y al cual no tienen acceso para conocerlo. La situación actual de desarraigo de estos seres se debe a una fuerza superior, imposible de vencer de frente, pero que poco a poco se va domando. De allí que los conflictos estén diluidos, apenas nombrados y ellos enfrenten situaciones a veces con el silencio, con el recuerdo, con la invención de un mundo nuevo, diferente al que viven en ese momento. En *Tres marías y una Rosa* las mujeres dan por hecho que sus vidas están truncadas, intuyen las razones de su insólita actuación –marido cesante, ausencia de dinero– pero a partir de allí fundan una nueva vida y tratan de salir adelante. En suma, los conflictos son aquellos cotidianos, domésticos, que actúan por acumulación, sin haber jamás un cuestionamiento discursivo al actual estado de las cosas.



Por lo mismo, todo este teatro consigue ser tremendamente popular, en todos los sentidos de la palabra. Los protagonistas son gente común, en su mayoría de clase baja, escapando de esta manera del clásico "living burgués" y recorriendo espacios antes desconocidos para el teatro chileno. *Tres marías y una Rosa* se desarrolla en el patio de una casa de población y la trama o anécdota puede ser aprehendida por cualquier persona. Su llegada es efectiva pero sin producirse a partir de recursos fáciles. El tema del trabajo va tomando sentido, también, porque vemos a las mujeres en sus labores, cosiendo, colgando ropa, inventando una arpillera. El montaje de esta manera se vuelve esencial y no se puede entender solamente con la lectura de la obra, sino sobre todo arriba del escenario. Evidentemente se trata de una dramaturgia menos pulida literariamente, pero más transpirada y convincente sobre las tablas: muchos parlamentos sólo tienen sentido mientras se realiza una acción física, mientras el cuerpo actúa en concierto con las palabras, que en muchos casos pasan a un segundo plano.

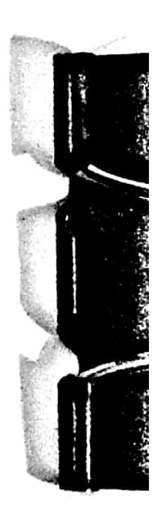
En suma, *Tres marías y una Rosa* continúa por una senda renovadora del teatro chileno que ha nacido como respuesta a la opresión cultural y al medio silenciado. Su teatro fresco, antidiscursivo, realista, pero lleno de imágenes que dotan de gran importancia al montaje, popular, chileno, un poco triste y otro poco optimista, lleno de insinuaciones, rescatando desde la profundidad el tesón de algunas mujeres, consigue avanzar algo más en la nueva dramaturgia aparecida en los últimos años. La sobresaliente actuación de las actrices y la dirección adecuada de Raúl Osorio, constituyen la instancia inseparable para conseguir una sólida e interesante obra chilena.

Mensaje, septiembre 1979



Los caminos del teatro independiente

A partir de 1975, aproximadamente, el teatro chileno independiente cumplió una de las funciones artístico-sociales más importantes en el terreno de la cultura nacional, ayudando a fundar una expresión original y levantando, además, un panorama lánguido y alicaído, cuyos horizontes parecían cerrarse para siempre. Las restricciones a las manifestaciones culturales que pretendieron decir algo crítico o cuyo objetivo no sólo fuera entretener, no eran únicamente fuertes, sino que además sus límites se mostraban imprecisos. "¿Qué se puede hablar y qué no?". "¿Qué grupos son legítimos y cuáles no?". "¿Cuáles son las sanciones para un arte disidente?", todas éstas eran preguntas que se hacían sin encontrar respuestas válidas, que no vinieran por la diatriba de un diario de gobierno o por la mano de algún incendiario al amparo del toque de queda.



Había, hasta la mitad de la década pasada, un repliegue generalizado por parte de la plástica, del cine chileno, de la literatura, y entonces comenzó un progresivo e irresistible ascenso del teatro nacional –y en alguna medida del folklore– que "decía cosas", según la expresión que andaba de boca en boca, es decir, que planteaba problemas actuales, temas chilenos presentes, personajes nacionales populares, casi siempre desde una óptica inconformista y algo burlona.

Éste era un segmento del teatro independiente que poco a poco se estabilizó y amplió sus grupos. Otro teatro existía, sin duda, con el advenimiento del nuevo régimen: indiscriminado montaje de clásicos, comedias dulzonas y almibaradas, obras cómicas, montajes para la entretención... Y, un poco después, musicales a todo vapor, fabricados con altos costos, que querían atraer a aquel público que estaba pagando para que *su* cultura fuera la

que imperara. Pero esta forma de teatro tiene su historia paralela y su desarrollo fue y sigue siendo en un sólo plano, obvio, casi predecible. El otro, en cambio, ese sector del teatro independiente, podía tomar a mitad de la década pasada cualquier rumbo, irse por el despeñadero, ser acallado o surgir en gloria y majestad.

Pedro, Juan y Diego, Los payasos de la esperanza, Te llamabas Rosicler, Tres marías y un Rosa, Testimonio sobre las muertes de Sabina y otras, fueron rescatando para el teatro chileno un lugar, primero de los grupos, después de los actores y finalmente de las formas y contenidos, para oponerlo a un teatro clásico mal entendido o de la obra esencialmente de evasión. Estas obras, en su mayoría plantearon por primera vez en muchos años personajes populares, ambientes que fueran más allá del «living burgués», lenguaje simple y cotidiano, situaciones de realidad inmediata, diálogos frescos, puestas en escena donde primaba lo teatral más que lo literario, formándose una suerte de "estética del silencio": los protagonistas no sabían qué hacer o qué decir, no tenían interlocutor válido, giraban, añoraban, recordaban... Por aquella función catártica que le es propia al teatro, el público volvió a las salas y los límites de aquella censura imprecisa, vaga, sinuosa, empezaron a extenderse paulatinamente. Incluso estas obras y estos grupos ya eran recogidos por los medios de comunicación, legitimando su quehacer. Una expresión social, pero fundamentalmente estética, nació por aquellos días, y un estilo comenzó a imponerse. Se empezó a llenar un vacío y aunque subsistían problemas como el de la carencia de estrenos extranjeros o el distinto enfoque de los clásicos, por ejemplo, ya la cartelera ofrecía un abanico de posibilidades más amplio, entregado por grupos como Ictus, Imagen, Del Ángel, TIT, La Falacia... Incluso, curiosamente, la originalidad de la expresión encontrada era superior a la de los primeros años de la década, caracterizada por una libertad en la expresión social y artística.



Pero esos años ya son mirados, incluso por los mismos grupos de teatro independiente, con algo de nostalgia. 1980, cierre de una década y comienzo de otra, ha demostrado que aquel estilo que hizo resurgir al teatro nacional de entre las cenizas, se puede convertir en una fórmula mecánica o mecanicista y pasar de la

forma a lo formal y al arquetipo que nace muerto desde el comienzo. Algunos estrenos del año que recién termina demuestran claramente que hay que buscar otros caminos en lo que respecta al teatro esencialmente chileno.



Fernanado Gallardo en Carrascal 4.000*: cómo las leyes de mercado regulan la producción metalúrgica a comienzo de los 80.*

En la obra *Carrascal 4.000*, de Fernando Gallardo, montada por el naciente grupo Pedro de la Barra, se cuenta la historia de un grupo de trabajadores metalúrgicos que, acosados por un mercado inflexible, añoran épocas mejores, se desesperan y ponen en el azar sus últimas esperanzas. En otra obra, *Cero a la izquierda*, de Gustavo Meza y montada por La Falacia, un trío de pretendidos ejecutivos jóvenes trata de jugar en el mercado de capitales con resultados desastrosos. En ambas obras persiste la importancia del tema actual, quedándose en un espacio temático reducido, como en *Carrascal 4.000*, o queriendo buscar una forma poética que trascienda la mera realidad actual, como en *Cero a la izquierda*.

Las dos obras parecen ser símbolo del momento por el que atraviesa el teatro chileno: fórmula honesta, aunque repetida, por un lado, y búsqueda de un teatro con mayor vuelo, que despegue la emoción y la imaginación a partir de un problema puntual. De *El último tren*, creación colectiva de Gustavo Meza y el grupo Imagen, a esta última, hay un salto, un intento por salirse de la camisa de fuerza demasiado estrecha, que ya se volvió inútil y hasta incómoda.

La mayoría de los grupos que marcaron un hito en la década pasada, realizaban más montajes que obras, basados en el sistema de Creación Colectiva, con la colaboración de un dramaturgo o sin ella. Esta forma no nació gratuitamente, sino que ya se insinuaba en Chile desde la mitad de la década del 60, haciéndose eco, a su vez, de las experimentaciones norteamericanas –Living Theatre, Open Theatre y otros– que devolvían al espectáculo y al montaje su importancia, por sobre el texto literario escrito. Allí el actor se volvía protagónico e importaba la ceremonia irrepetible e imposible de trasladar al papel, más que lo puramente literario. Pero también esa forma, revitalizante pero a ratos tan exagerada como la tiranía del autor o el director, también en Estados Unidos se ha agotado, volviéndose a un teatro donde el dramaturgo entrega un mundo que los actores interpretan e iluminan a su manera. Es, quizá, una forma más equilibrada de hacer teatro.

En Chile, los grupos mencionados impusieron un modo que produjo espectáculos interesantes, pero, como se decía, quizá su vigencia se esté agotando. Toda la enorme riqueza, espontaneidad, juego de lenguaje, situaciones concretas, sketchs, preponderancia de lo escénico por sobre lo trabajado literariamente, ha hecho, también, que ese mundo reflejado en escena no trascienda más allá de la situación concreta o del juego escénico.

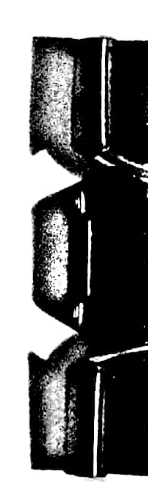
Criticado, vapuleado muchas veces, el autor sigue teniendo a la larga una importancia capital en el teatro. Él es capaz de entregar un mundo, una visión del mundo, en una forma con su ritmo, su desarrollo y su estructura, capaz de aportar la trascendencia de la situación cotidiana, de organizar férreamente un mensaje poblado de subtextos, símbolos y necesarias ambigüedades que conviertan a la obra en un material de varias lecturas en el tiempo. Es indudable que no siempre la Creación Colectiva puede ofrecer aquello, quedándose muchas veces en la estricta referencia a la realidad actual, agotándose su mensaje al poco tiempo, convirtiéndose en un producto rápidamente desechable.

Muchas veces los grupos que recién comienzan como aficionados recurren a esta fórmula, que puede convertirse en un arma

de doble filo. Por un lado, su producto no tiene la suficiente organicidad y sólida arquitectura, convirtiéndose en una suma o "pegoteo" de hallazgos escénicos, y por otro lado la inexperiencia en el montaje de obras de autor los conduce a ignorar mínimas normas de puesta en escena.

Es innegable que esa etapa de Creación Colectiva, con colaboración del autor o sin ella, cumplió un rol importante en el desarrollo del teatro chileno, oxigenando una atmósfera raída, trayendo frescura, dándole un teatro chileno a su país a partir de 1975. Pero en la medida que esa forma se repita en los conceptos y los modos, se prolongarán hasta el infinito una obras repetitivas, de gestos conocidos, de personajes más o menos iguales, que terminarán aburriendo.

El autor no es aquello que plantearon algunos actores en alguna ocasión: dador de ideas y armador de escenas. Es un universo de significaciones que el actor y el director deberán enfrentar con ojo atento, interpretativo y creador. Sería importante, quizá, que los mismos teatros independientes buscaran nuevos autores chilenos, o rescataran del pasado a algunos valiosos.

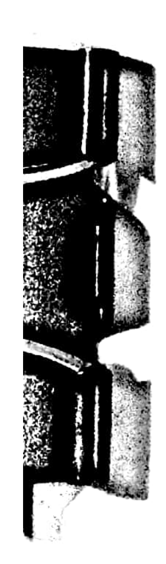


1980 demostró que se siente un vacío cuando pocos de los teatros independiente, que llevaron la vanguardia hasta hace poco, no estrenan, o cuando en algunos de ellos tienden a repetirse formas superadas que se quedan en la pura situación. Más allá del juego escénico, de los arranques de histrionismo o del chiste fácil, las obras que el teatro chileno requiere con urgencia son las equivalentes a las estrenadas hace cuatro años.

Mensaje, febrero 1981

David Benavente en su *Tejado de vidrio*

No es casualidad que la obra de David Benavente, *Tejado de vidrio,* haya levantado una polvareda de polémicas y comentarios, críticas ácidas y aplausos incondicionales. La pieza se sitúa en el delicado período de 1972, sin quitarle el cuerpo a las circunstancias políticas y sociales que caracterizaron esa época.



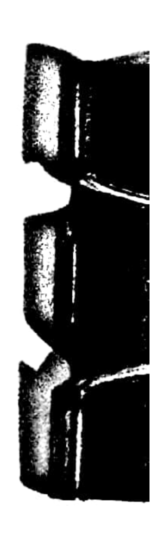
La obra cuenta la historia de Nato (Cristián Campos), un joven profesional universitario que, contra viento y marea, está filmando una película sobre la vida del mártir cristiano San Sebastián. Refugiado en su buhardilla, Nato soporta el acoso de su novia (Claudia Di Girólamo), que quiere vivir con él; de su mejor amigo (Mauricio Pesutic) que lo ha postulado para director de televisión; de su hermano (Cristián García-Huidobro), que quiere vender la casa e irse a vivir a Estados Unidos. De punta a cabo, la obra es la irrupción de personas y acontecimientos en la vida del joven, que le impiden filmar como él quisiera. Todos, de una u otra manera, buscan comprometer a Nato con sus propios intereses, sumarlo a causas que no le convencen del todo, mientras él se resiste y busca un camino personal.

Aunque *Tejado de vidrio* aparece a primera vista como una obra de corte socio-político, en realidad es más bien una creación situada en lo individual. El período de la Unidad Popular asoma claramente sobre el escenario y en ciertos momentos lo cubre completamente, pero su fuerza motriz radica en los anhelos de Nato de forjarse un sendero personal, en bucear su pasado. Mientras el resto atiende fundamentalmente a los hechos contingentes e inmediatos, el joven busca causas y huellas más profundas y permanentes de la realidad.

Símbolo de ello es el interés por rastrear su pasado escolar y católico, plagado de restricciones y censuras. Un fantasma, que

es símbolo de un profesor o un confesor, le acosa en pesadillas y Nato intenta convertir esa forma educativa en una creación personal para explicarse las razones del éxito o fracaso de un proceso político. En realidad, la obra no va más allá en sus planteamientos, no le interesa. *Tejado de vidrio* no ofrece una lectura político social, por más que se busque. De los miles de temas que ofrece ese período chileno, Benavente eligió uno, marcando los aspectos individuales y sicológicos, optando por recrear ciertos temas de la época, pero sin centrarse en un análisis, como más de alguien hubiera querido. Un ansia de independencia, de compromiso distinto respira el joven protagonista y en ese sentido que la obra se desarrolla.

Benavente eligió una forma –acertadamente reconstruida por la dirección– que también es una opción dramática: *Tejado de vidrio* está más cerca de la comedia que del drama, más cerca de la farsa y del vodevil, que de la tragedia.



Para otros, la crítica fundamental se centra en este punto: tomar con demasiado humor un segmento de la historia de Chile que desembocó en hechos trágicos. Aparentemente –dicen– Benavente se olvidó de su trabajo en *Pedro, Juan y Diego* y *Tres marías y una Rosa,* obras que plantearon contenidos inéditos para el teatro chileno en los últimos años. Aplaudidas por moros y cristianos –aunque más por unos que por otros–, estas piezas también trabajaban sobre la base del humor y la primera de ellas estuvo siempre cerca del vodevil. Por ninguna parte asoman tragedias o melodramas, sino historias reales, hechas de dulce y grasa.

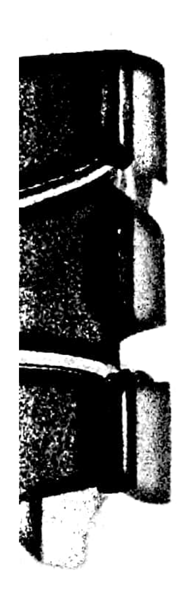
Tejado de vidrio es lo que es: un testimonio individual, casi crónica a ratos, donde la realidad no es enfocada desde un solo punto de vista. Coexisten aquí la visión intimista con la ideológica, el plano estrictamente individual con la dimensión social.

Las ansias de Nato de no considerar el universo como algo divisible entre lo bueno y lo malo, entre lo blanco y lo negro, responden de alguna manera a los deseos del autor: su obra no necesariamente debe tocar aspectos sociales como en los estrenos anteriores, sino también develar amablemente el mundo interior, las alegrías y las frustraciones de una generación de

jóvenes acomodados, particularmente sacudidos por los vaivenes de la época.

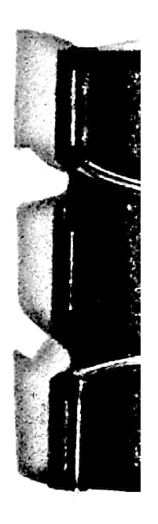
Actuación, escenografía y dirección se suman profesionalmente al resultado de *Tejado de vidrio* para entregar una obra entretenida, con elementos atractivos para el gran público.

Mensaje, diciembre de 1981



Piel contra piel, retorno de un teatro perdido

No es de extrañar que el reciente estreno de Jorge Díaz en Chile haya dejado con algún desconcierto a una buena parte del público. Tampoco es insólito que un sector de la crítica optara por la política de la avestruz, ignorando el trasfondo de *Piel contra piel* y menudeando en aspectos menores, de poca cuantía. Las razones saltan a la vista: hemos perdido en estos últimos diez años el contacto con un teatro de estilo desmembrado, de referencias indirectas a la realidad, de lenguaje suelto y desarticulado. Hemos perdido de vista la cercanía con un teatro antidiscursivo y no estrictamente realista.



Sobre *Piel contra piel*, montada por Jaime Celedón en el teatro Pedro de Valdivia, las reacciones podrían compartirse, guardando las debidas proporciones, con aquel lejano estreno de *El cepillo de dientes* en 1967. Sorprendió en esa época que un dramaturgo chileno pudiera apartarse con tal soltura de cuerpo de los estilos dramáticos dominantes y al espectador no se le entregara –como sucedía tantas veces– un espectáculo dirigido de antemano. Las relaciones entre ambas obras saltan a la vista: en *Piel contra piel* una pareja de amantes ocasionales rehúye continuamente la posibilidad de un encuentro profundo y juega distintos roles, utilizando el lenguaje como una pantalla, más que como un vehículo válido para acercarse al otro. Con esta obra, Jorge Díaz depura aquella pirotecnia dramática que fue *El cepillo de dientes* y se queda sólo con el conflicto esencial, desarrollándolo en una línea; en relación con *El cepillo de dientes* son ya cincuentones, como su creador.

La proyección internacional de Díaz no apareció de la noche a la mañana después de su exilio voluntario en España en 1965. Antes, junto con el grupo Ictus, había decantado un estilo casi inédito para Chile y había ayudado a oxigenar una raída at-

mósfera teatral. Hasta 1959, la dramaturgia nacional aún seguía agonizando de añejos criollismos o realismos de vieja factura que intentaban, todavía, seguir copiando la realidad "tal como la veíamos", cosa que la novela y la poesía hacía ya mucho tiempo habían echado al olvido.

La generación de 1950 –que en rigor es de 1957– tuvo una visión distinta de las cosas y lentamente empezó a entrar una manera renovadora en la dramaturgia chilena. Apareció así un teatro poético y estilizado, un teatro de conflictos humanos hondos, de personajes dubitativos. La escena se llenó de humor, fantasía a ratos, mitología y ritos. El conflicto humano-político, el valor de la moralidad en la acción pública y la crónica policial invadieron el teatro chileno, en un cambio que se hacía necesario. Wolff, Vodanovic, Josseau, Heiremans, Aguirre, entre otros, captaron una distinta sensibilidad de época, superando la visión estrictamente realista o naturalista.



En Jorge Díaz el cambio fue el más brusco de todos. Sus contemporáneos, de alguna u otra manera, aceptaban ciertos códigos dramáticos como válidos. Sus referencias a la realidad seguían siendo en estilos de alguna manera realistas. Díaz, en cambio, descree de un teatro de parlamentos en que los personajes expongan sus conflictos o sus tesis o que traten de imitar personas sobre un escenario. Su forma de intentar llegar al fondo de los seres humanos cambia radicalmente con respecto a los dramaturgos que le rodean.

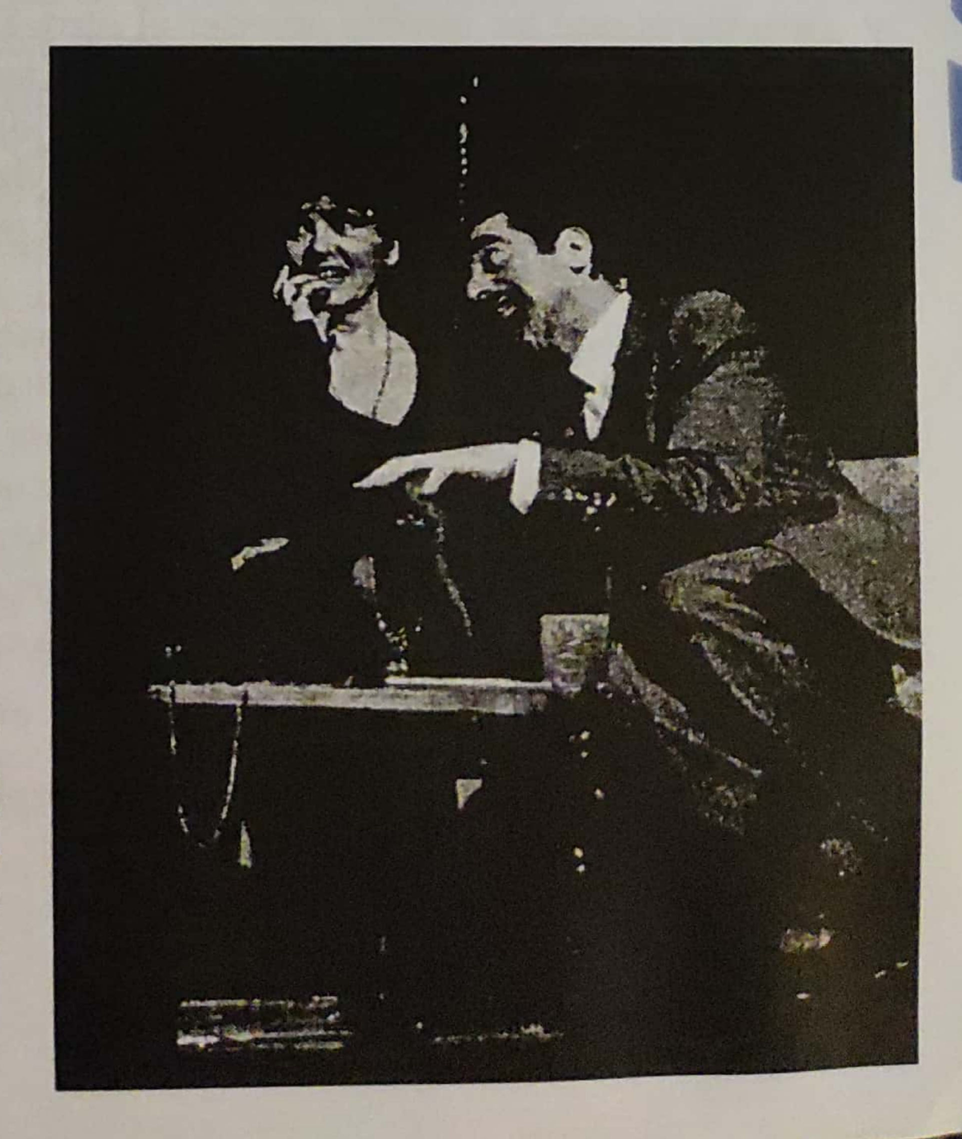
Para Díaz el lenguaje, por ejemplo, es un fardo de tópicos y lugares comunes y la comunicación no se puede lograr con gestos y palabras ya desprovistas de sentido. De allí la continua agresión verbal y el juego permanente con el lenguaje que practican sus personajes. Por lo mismo, los protagonistas no son personas clasificables en categorías sicológicas, sino que la mayoría de las veces representan anhelos, frustraciones o esperanzas comunes. Sus personajes abandonan las aburridas tesis discursivas y son sus luchas, su violencia, sus referencias indirectas con la realidad las que nos permiten conocerlos.

Se dijo tantas veces que su teatro era del "absurdo", aun cuando ese absurdo recreaba una condición humana patética.

Los protagonistas de *El cepillo de dientes* quedan desnudos en su soledad e incomunicación, precisamente a través de los medios de comunicación de masas: una mujer muere ahorcada con el cable de su radio a transistores. La mirada de Díaz no es absurda, entonces, sino que la realidad supera toda locura.

"Escribo sobre la muerte y el sexo. No conozco otros temas. Creo que es escribir sobre la vida. Me dominan dos sentimientos únicos: la cólera y la risa, que se presentan extrañamente unidos", dijo Díaz hace algunos años. En realidad, esos sentimientos únicos son los que aparecen en todas sus obras. Sexo y muerte para conocer la vida confluyen invariablemente hacia la violencia, otra característica de su obra. Sólo agrediéndose, los personajes llegan al fondo de sí mismos.

Quizás el desconcierto del público frente a *Piel contra piel* provenga, además, de la pérdida de costumbre frente a un teatro que escapa a las puras categorías racionales y ordenadas a las que nos están acostumbrando. La libertad estilística y el desenfreno



Carla Cristi (Nacha) y Jaime Celedón (Pocho): formas de encuentro que siempre terminan en evasión.

verbal son, en general, poco practicados en el teatro chileno. La relación entre Pocho (Jaime Celedón) y Nacha (Carla Cristi), no es tratada al estilo realista "de relación de pareja", sino que se inventa sobre el escenario una metáfora, cuyo fondo no tiene nada de digestivo. Él es un ejecutivo triunfador, acostumbrado a engañar a su esposa con mujeres de paso, apoltronado en su infidelidad. Ella, desesperada, intenta conocerlo, desnudarlo de su patética debilidad. "Amor con barreras" podría ser el subtítulo posible. Metidos en un engranaje exitista, lleno de clisés y poses, ocupando el lenguaje como forma de evasión, los personajes –la semejanza fonética de los nombres no es casual– atisban una posible libertad en su encuentro, que el entorno les quiere negar.

Piel contra piel es un título adrede equívoco: indica una piel junto a la otra, pero también una en contra de la otra. En el fondo estos dos personajes son los mismos de todas las obras de Díaz que tratan sobre el problema de la pareja: *El cepillo de dientes, El locutorio, Ceremonia ortopédica, La víspera del degüello...* Son seres acorralados por ellos mismos y por un entorno de "civilización" y costumbres que les impide acceder al otro. La diferencia de Díaz con otros autores que plantean el mismo tema, es que no lo hace explícito y el espectador debe buscar los signos a través de las piruetas del lenguaje, de los encuentros y desencuentros de los personajes, ver sus heridas y desencantos por las pequeñas rendijas que el autor deja en los parlamentos.

Jaime Celedón, experto intérprete de Díaz, no consigue darle mayores matices a su personaje, pero esencialmente por la mirada del director. Carla Cristi, en cambio, retorna con una gran madurez a los escenarios chilenos y su personaje resulta de un gran atractivo. Con todo, la versión en el teatro Pedro de Valdivia termina con muchos puntos a favor. Entre ellos, el devolvernos un teatro cuya soltura y libertad –salvando las excepciones– ya creímos perdido.

Apsi, septiembre de 1982

LIGEROS DE EQUIPAJE, TODOS LOS EXILIOS

En una entrevista, Jorge Díaz contó que él tenía el síndrome del "niño que hace las tareas", es decir, que cumple con una obligación en forma compulsiva y sin preguntarse dos veces. Dijo que casi todas sus obras habían nacido precisamente como un encargo para un momento concreto. La primera fue *Un hombre llamado Isla* y después *El cepillo de dientes* –la primera versión–, concebidas como una forma de cumplir con la ley de protección del teatro chileno de los años 60, que obligaba a las compañías a estrenar anualmente una obra nacional. A falta de textos, el entonces utilero, actor, diseñador, boletero, arquitecto y administrador de Ictus, Jorge Díaz, se convirtió en dramaturgo.



Ligeros de equipaje surgió de una manera parecida: fue escrita para la actriz chilena residente en Madrid, Gabriela Hernández, lo que explica el carácter prácticamente de monólogo que tiene la obra. Su estilo y su tono se inclinan más bien por una vertiente teatral de "contingencia", sobre la cual Jorge Díaz ha ahondado desde su residencia en España, hace 20 años. Entre esas obras que tratan aspectos políticos puntuales, destacan aquellas dedicadas a Chile del último período: *Desde la sangre y el silencio, Toda esta larga noche, Dicen que la distancia es el olvido* e incluso *Fulgor y muerte de Pablo Neruda,* solicitada por un teatro subvencionado inglés, pero nunca hasta ahora estrenada.

Presentada por primera vez en Madrid en 1982, *Ligeros de equipaje* es, claro, una obra sobre el exilio, aunque su intención original pretende ir más allá, al destierro, y abarcar también a muchos países latinoamericanos que sufrieron este castigo. A pesar de que su protagonista y su historia estén casi únicamente referidas a Chile, la obra es un testimonio mayor sobre la emigración.

En *Ligeros de equipaje,* Mara (Carla Cristi) es una actriz chilena que se mantuvo al margen de la situación política de comienzo de los 70, siendo incluso calificada de "momia" por sus compañeros universitarios. Después del golpe trabajó en la universidad y la televisión. Un día oculta a un ex compañero de teatro, perseguido por los servicios de inteligencia. Su acción –humanitaria e ingenua– le cuesta la detención y luego el exilio a España, donde se supone tiene sus raíces: sus padres eran catalanes y habían huido, durante la guerra civil, en el Winnippeg, que los trajo a Chile.

La obra abarca la hora y media de ensayo que Mara ocupa en un camarín de un teatro de provincia español, donde debe reemplazar a la actriz titular, ahora enferma. La historia de su infancia desarraigada de Barcelona, el sonsonete catalán en sus oídos de niña, las historias de su familia en España, el deslumbramiento de la cordillera, sus raíces en Chile, sus estudios, el golpe militar, el exilio, todo aquello es narrado por voces en *off*, monólogos de la protagonista y recreación de escenas de su vida. En rigor, *Ligeros de equipaje* está concebido sólo para una actriz, aun cuando en esta versión participa Juan (Eduardo Barril), el director de la obra, un argentino también exiliado en la España de febrero de 1981.



La fecha es exacta, porque al momento de producirse el intento de golpe de estado del coronel Tejeros, director y actriz se lanzan en la estampida hacia cualquier parte. Ese momento histórico se convierte en una clave al interior de la obra: seguir huyendo siempre por el mundo (los padres de Juan fueron judíos emigrados a la pampa) en ese círculo de nunca acabar, o plantarse firme en una España que parece temblar.

Mara es una mujer que desea quedarse, anclar en alguna parte y nunca ha podido. Así se lo dice a Juan: "Tú sabes que yo he buscado toda mi vida sólo una pequeña cueva que huela a tierra conocida, con un fuego donde acurrucarme. Tú, en cambio, haces planes, habitas el planeta Tierra. Pero yo no habito el planeta Tierra. Vivía en un trocito del Paseo de Gracia que desapareció. Luego en una ventana que daba a la cordillera de Santiago de Chile, y ahora vivo en un camerino de este país. En una buena cueva y estoy empezando a hacer fuego".

Ligeros de equipaje, entonces, salta la pura barrera "contingente" de Jorge Díaz, y se aproxima hacia esa otra zona, la de las obras que indagan sobre la condición humana en forma más atemporal. La versión chilena de ella fue montada por El Teatro del Alma, bajo la dirección de Luis Poirot, en la sala de la Escuela Moderna de Música. La puesta en escena enfatiza precisamente aquellos aspectos del destierro permanente de sus protagonistas, de la búsqueda de un lugar en este mundo, y donde la responsabilidad mayor es asumida por Carla Cristi.

A pesar del carácter convincente de su personaje, el montaje no puede mantener una línea continua, una solidez definitiva, porque el original avanza siempre en una sola dirección, está concebido como un espectáculo sin mayor complejidad, que insiste en un sólo aspecto del argumento. En este sentido, *Ligeros de equipaje* se vuelve a ratos monocorde, repetitiva y previsible. Aquí, Díaz abandona su tendencia al teatro más absurdo y dislocado, para incursionar en un tono poético y nostálgico. Seguramente por estar escrita para una sola actriz, los recursos técnicos detuvieron una mayor imaginería verbal o de anécdotas. Sobreviven, en todo caso, momentos de fuerza y belleza, escenas reflexivas y parlamentos evocadores que por sí solos justifican su estreno en Chile.

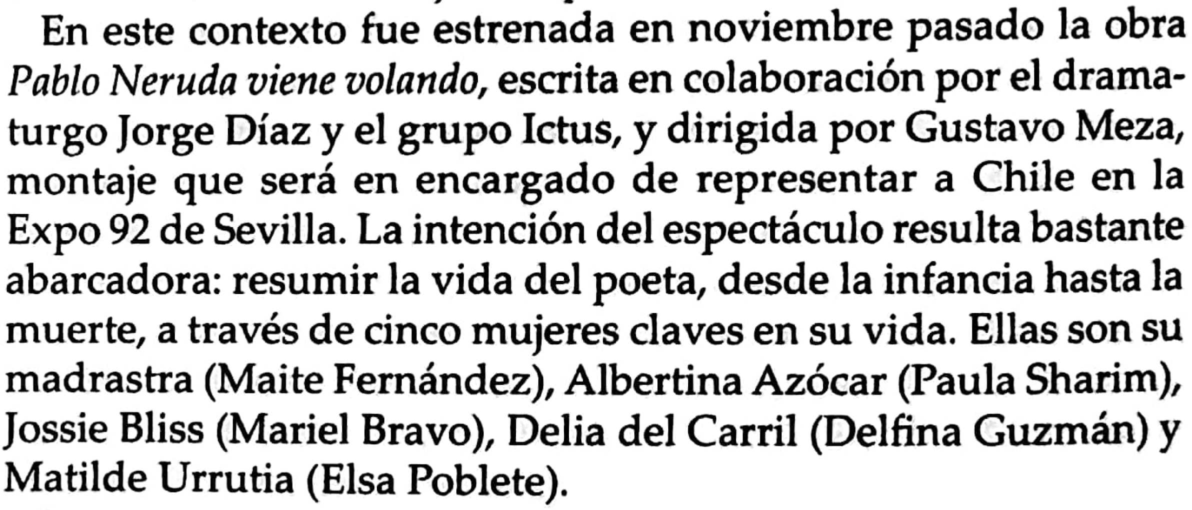


Apsi, agosto de 1987

Pablo Neruda viene volando y su correcta frialdad

En algún sentido, 1991 pareció haber sido el año de Pablo Neruda, al menos en Chile. A propósito del vigésimo aniversario de la obtención del Premio Nobel de Literatura, multitud de organismos, empresas e instituciones se dedicaron a recordar la fecha: homenajes, apertura de casas de propiedad del poeta, visitas ilustres que exaltaron su memoria, ediciones y reediciones de sus libros, estrenos de películas y otros acontecimientos por el estilo han ido convirtiendo a Neruda en un personaje imprescindible de la vida chilena, esa animita algo intocada que cada vez cuesta más bajar del pedestal donde la van colocando.





En este contexto fue estrenada en noviembre pasado la obra *Pablo Neruda viene volando*, escrita en colaboración por el dramaturgo Jorge Díaz y el grupo Ictus, y dirigida por Gustavo Meza, montaje que será en encargado de representar a Chile en la Expo 92 de Sevilla. La intención del espectáculo resulta bastante abarcadora: resumir la vida del poeta, desde la infancia hasta la muerte, a través de cinco mujeres claves en su vida. Ellas son su madrastra (Maite Fernández), Albertina Azócar (Paula Sharim), Jossie Bliss (Mariel Bravo), Delia del Carril (Delfina Guzmán) y Matilde Urrutia (Elsa Poblete).

De esta manera, la visión del personaje de Neruda está entregada a través de diversas situaciones amorosas, y desde allí surgen sus afanes poéticos y políticos, sus amistades, sus anhelos y contradicciones, con el telón de fondo de la historia chilena a través de este siglo: llegada a Santiago, amistades literarias de la época, estadía en Oriente, residencia en España, preferencias ideológicas, viajes, persecución política, preocupaciones poéticas, agonía final. Todo ello está enlazado con cada uno de los grandes amores de su vida y encarnado por cuatro actores distintos, de

acuerdo a la época de su vida (Gonzalo Meza, Tito Bustamante, Edgardo Bruna y Nissim Sharim).

Aun cuando la perspectiva dramática está entregada por el hilo conductor de estas mujeres, *Pablo Neruda viene volando* pretende ser una gran síntesis de la vida del poeta, recreada por la vía de la documentación biográfica y de los poemas nerudianos. Así, la obra parece más bien una secuencia de estampas o recuadros sobre determinados momentos, marcados por la relación amorosa con cada una de estas mujeres. En esta perspectiva, prácticamente carece de conflicto matriz, de un motor dramático que haga progresar en un sentido y con una dirección la obra.

Incluso el paso de una amor a otro, de una mujer a la siguiente, no está marcado por un desgarro o por una pérdida. Sólo se exceptúa el caso del inicio de su relación con Matilde Urrutia y abandono de Delia del Carril ("La Hormiguita"). El conflicto interno está dado por una hermosa escena donde los cuatro Pablos se reprochan, recriminan y defienden alternativamente, ya que este nuevo amor no es sólo un problema afectivo, sino también político. Pero el resto de estos cambios parecen más bien saltos de un amor a otro, nuevos encuentros que en poco afectan la integridad y dirección del personaje. Ello sirve para aumentar aun más la sensación de obra sin conflicto que guíe la acción y cuyo avance resulta algo errático y arbitrario, a ratos sin dirección.



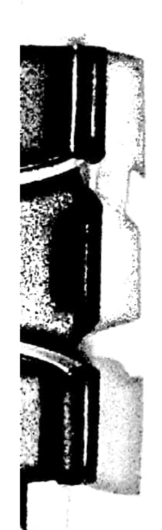
Para el espectador más o menos enterado de las vicisitudes de la peripecia nerudiana, la obra no aporta mucho, ya que muestra un panorama más o menos conocido, si exceptuamos la parte correspondiente a las cartas de Neruda a Albertina. Lo que sí importa a ratos es la concepción escénica y espacial, características de los montajes del Ictus. Allí sobresalen el tono nostálgico y algo en sordina, el recuerdo melancólico sobre el poeta: por ejemplo, el sonido del viento en el mar de Isla Negra o el susurro de la arena de sus playas.

Esta es una obra de resumen, que simultáneamente toca muchos aspectos nerudianos. Esa visión desmedida es lo que convierte al espectáculo en una serie de estampas casi carentes de una línea

dramática conductora. Seguramente haber enfocado algún aspecto específico de la vida de Neruda, hubiera producido la necesaria densidad y condensación de la que aquí se carece.

Existe una correcta frialdad en *Pablo Neruda viene volando*, donde ni la notable capacidad de Díaz como dramaturgo, ni las reconocidas cualidades de Ictus y de Gustavo Meza como "montadores de obras" pueden desarrollarse en plenitud, arriesgarse, desatarse en la forma más pasional y misteriosa, como un tema de esta naturaleza lo hubiera necesitado. Es verdad que no hay aquí esa mirada solemne y abrumadora a la que nos están acostumbrando los admiradores de Neruda en los últimos años, pero tampoco ese ardor o vehemencia que sostenga íntimamente una obra de dos horas de duración.

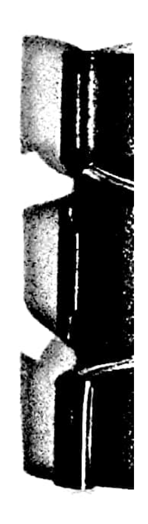
Mensaje, febrero de 1992



JORGE DÍAZ, ESE CÉLEBRE DESCONOCIDO

Antología subjetiva, publicada por la editorial Red Internacional del Libro, contiene 16 obras teatrales de Jorge Díaz en casi 600 páginas de texto. Se trata de un volumen enorme, una empresa de escasos o inexistentes antecedentes en la dramaturgia chilena, quizá cuya única excepción sea *Teatro completo*, de Egon Wolff, editado por la Universidad de Colorado en Estados Unidos, hace seis años.

Pero a pesar de esta abrumadora presencia de páginas de *Antología subjetiva*, aquí se presenta apenas un trozo en la producción del dramaturgo chileno. En efecto, desde su primera creación (*La paloma y el espino*, en 1957), Díaz ha escrito hasta ahora 62 obras de teatro, 28 espectáculos para niños, doce piezas para radio, siete para televisión y una ópera. Es decir, 110 obras, la mayoría desconocidas en el país y muy pocas escenificadas.



En el prólogo, el autor cuenta su sorpresa cuando al volver a Chile en 1994 para radicarse definitivamente, la gente todavía lo clasificara como "el dramaturgo del absurdo", escrupuloso discípulo de Ionesco y básicamente autor de la ya mítica *El cepillo de dientes*. (Incluso en la portada del libro se ve el cuerpo de un hombre, tendido y atravesado humorísticamente por el mango de una escobilla de dientes, una especie de marca fatal). Las razones para que se mantuviera dicha etiqueta tienen que ver, lógicamente, con los treinta años que Díaz vivió en Madrid, donde ocurrió su madurez como autor y donde produjo parte significativa de su caudal de obras. Por otra parte, aunque en ellas hablara permanente de temas chilenos, la posibilidad de escenificarlas aquí eran prácticamente nulas: razones ideológicas y de lejanía hicieron irrealizable un acercamiento mayor a ellas. Y, por supuesto, al repasar esta *Antología subjetiva* surge el heterogéneo universo de personajes, situaciones, diálogos y

atmósferas que muestran otro Jorge Díaz y completan su silueta como dramaturgo.

Pero tampoco es extraño que *El cepillo de dientes* siga siendo una referencia obligada, absolutamente inevitable en textos de estudio, crónicas periodísticas e investigaciones académicas. Despegada ya la clasificación de "teatro del absurdo", queda en pie y con turbadora vigencia esta obra de carácter fundacional en el teatro de habla castellana, que trajo consigo el surgimiento de una nueva voz dramática, emblemática de los años 60. La luxación verbal, el ridículo sonsonete, la acumulación de lugares comunes, el revoltijo de palabras cultas con otras provenientes de los medios de comunicación y de las conversaciones domésticas banales, eran la risible o desconcertante metáfora de que en el mundo allí retratado varias cosas se habían terminado. Entre éstas, que la identidad de las figuras tradicionales se había disuelto en un oleaje de incertidumbres (los personajes de EL y ELLA toman varios nombres y personalidades a lo largo de la obra), que el lenguaje verbal (diálogo teatral) no era un eficaz vehículo de comunicación de las ideas y que la ordenación secuenciada de una pieza "bien hecha" perfectamente podía invertirse o ignorarse.



De alguna manera, *El cepillo de dientes* fue el hallazgo de un continente para un contenido que estaba en el aire, y que un teatro más o menos convencional no podía expresar sino a través de una exposición verbal lógica y, por lo mismo, insuficiente. Incomunicación al interior de una sociedad hipercomunicada, soledad y alienación por la vía de los múltiples estímulos contemporáneos, surgieron aquí sin necesidad de que los parlamentos de la obra ni siquiera los nombraran. La inutilidad de usar sobre el escenario un idioma común y corriente, llevó al dramaturgo a declarar a mediados de la década del 60 que "En los últimos diez años, todas las formas usuales del lenguaje se me han ido desinflando, cayendo por el camino. El lenguaje costumbrista, el lenguaje como expresión sicologista, las formas más o menos habituales del lenguaje coloquial, el lenguaje culto de exposición de ideas se han ido convirtiendo para mí en fórmulas vacías".

De allí que incluso en obras menos "disparatadas" de ese

período –*El lugar donde mueren mamíferos, El velero en la botella, Variaciones para muertos de percusión* o la notable *Topografía de un desnudo,* incluida en este volumen– también renunciaron al uso cotidiano de la verbalidad para alcanzar a veces niveles de delirio, de poesía o de simple disolución.

Con posterioridad, y ya definitivamente en España, Díaz escribió y estrenó varias obras que giraron en torno al tema político latinoamericano y chileno (*Toda esta larga noche, Un día es un día, Ligeros de equipaje, Las cicatrices de la memoria, Muero, luego existo,* entre otras) y donde su forma teatral y su lenguaje retoman un aire más clásico, aunque siempre mantienen esa tendencia hacia el grotesco y la exasperación que atraviesa la mayoría de su creación.



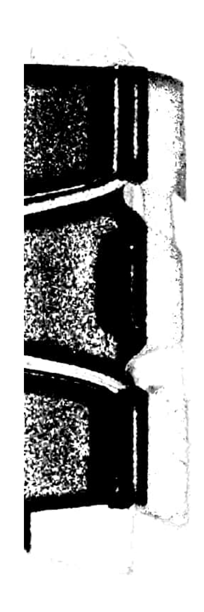
En el prólogo a su antología, Díaz dice que le gustaría que su teatro fuera calificado como "de la compasión, de la indignidad y del ridículo", una especie de "bufonería existencial". Su clasificación es correcta e iluminadora: aunque retome maneras tradicionales de escribir obras y a pesar de que sus diálogos parezcan trivialmente conversacionales, bajo todo ello se oculta un mundo de seres solitarios, anhelantes de amor o de utopías, carentes de una identidad reconocible.

Y esos son sus temas desde siempre. Basta recordar el título de una de sus obras primerizas: *Un hombre llamado Isla.* En las 16 obras que componen esta sinfonía dramática de su *Antología subjetiva,* sus protagonistas se revelan como seres inmersos en un mundo para ellos incomprensible, vertiginoso y brusco en sus modificaciones (absurdo, ¿por qué no?). Predominan aquí los escenarios semi vacíos desde donde los personajes harán sus maletas y se marcharán, precarios y hasta extravagantes, conmovedores y siempre a punto de mudarse. La añoranza de un ideal destruido o esa dificultad de acceder al otro tal como es en sus pliegues y singularidades, recorren estas páginas y exhiben una dramaturgia coherente, sostenida y fiel a sí misma.

La aparición de esta *Antología subjetiva* –que contiene, además, un riguroso prólogo del crítico Eduardo Guerrero, una nota final de Carlos Genovese y una meticulosa bibliografía del autor– se suma a los premios de dramaturgia Pedro de la Barra obtenidos

por Jorge Díaz hace un par de semanas. El libro es una invitación a viajar –por la lectura y quizá después por las puestas en escena– con la obra de un autor múltiple, aunque todavía desconocido en Chile.

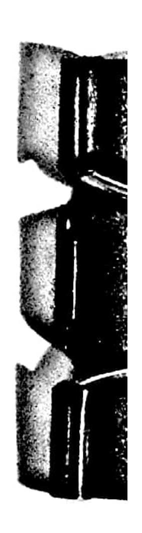
«Artes y Letras», *El Mercurio*, junio de 1996



JUAN RADRIGÁN TOMA *EL TORO POR LAS ASTAS*

Con *El toro por las astas,* el dramaturgo chileno Juan Radrigán completa ya la casi media docena de obras estrenadas, desde su aparición como autor en 1979. Hasta el momento sus creaciones más conocidas son *Testimonio sobre las muertes de Sabina, Hechos consumados y Redoble fúnebre para lobos y corderos.*

Caso curioso el de Radrigán: sin tener antes de 1979 ninguna experiencia en escritura dramática, se convirtió de la noche a la mañana en uno de los creadores teatrales más prolíficos y originales de nuestro país, postulando, además, un teatro de temática coherente que cada vez se ilumina mejor con el estreno de una nueva pieza.



En *El toro por las astas,* la historia es tan simple como en el resto de su dramaturgia, sin existir casi acontecimientos que hagan variar esencialmente el curso de los sucesos. En un prostíbulo provinciano de mala muerte, tres mujeres y un hombre esperan ansiosos la llegada de un "milagrero", especie de enviado divino que les curará de todos los males y les dará la eterna felicidad.

Cada uno tiene algo que pedir: la dueña del local que le devuelvan a su hijo encarcelado; una de las prostitutas, que la sane de una dolencia física; la otra, trabajar en una fábrica de cosméticos y el hombre desea volver a un momento de su infancia, para poder comer a gusto un trozo de carne que jamás probó, porque fue castigado por sus mayores.

Los personajes de Radrigán son los mismos de siempre: seres desesperados, a la deriva, solitarios, marginales, que ya han tocado fondo en su vida espiritual y material. Son personajes muertos interiormente, pero que ven una pequeña rendija por la cual acceder a la vida nuevamente. Muchas de las obras de este autor chileno son precisamente eso: la lucha de algunos por

volver atrás y hacer la vida nuevamente, aspirar a un mínimo de satisfacciones materiales. Hay también en ellos una dependencia de lo físico y lo espiritual: son inseparables, y la miseria material, la ausencia de comodidades, determina una angustia existencial que los hace convertirse en marginados absolutos.

En *El toro por las astas* los esfuerzos y las esperanzas de salir de la pobreza están puestas en el enigmático "milagrero" que les devolverá la vida. El comienzo es simbólico de esto: las dos prostitutas inician una ceremonia "después de haber muerto, después de que ya nos mataron", para purificarse y así iniciar una vida nueva. El espectador cree estar frente a una obra irrealista y mítica, pero descubre que ambas mujeres están muertas en su interior solamente. En una escena de gran plasticidad, las dos se bañan frenéticamente y, al quitarse el maquillaje y los trajes chillones, están renunciando simbólicamente a una vida que las tiene desesperadas. La ambigüedad de esta muerte se relaciona con el sentido profundo de la obra, que en el fondo es la posibilidad de un tránsito de los personajes.



La llegada del "milagrero" hace aclarar la dirección de *El toro por las astas*: dice haber renunciado a su rol en la Tierra, haber tenido una conversación "de hombre a hombre" con Dios donde le explicó que era demasiada carga para él orientar el odio y la división entre los seres humanos. Desesperados, los habitantes del prostíbulo quieren lincharlo al no darle solución inmediata y milagrosa a sus problemas. Él explica, entonces, que no se engañen, que la solución es aceptarse a sí mismos y luchar aquí en la Tierra, no contra los otros que están al lado, sino junto a ellos.

En el fondo, la obra de Radrigán maneja un concepto básico que se desarrolla lentamente en el curso de los sucesos: una religión de milagros y paternalista, contra una que enfrenta a los hombres consigo mismos, con la razón y el sentimiento. El "milagrero" abre una puerta por donde penetra una luz fuerte y los invita a salir.

Desde este punto de vista, *El toro por las astas* –el título es claro en el sentido de enfrentar una cosa desde su raíz y origen– es una obra simple, pero que enriquece la temática de Radrigán y amplia las ideas contenidas en otras obras, sobre todo referidas al

problema de la pobreza y la dignidad del ser humano. En efecto, hay en Radrigán una especie de "metafísica de la pobreza", es decir, no un intento de realizar un catastro de miserias y necesidades a la manera naturalista e incluso realista, sino de penetrar en la condición humana de estos personajes desamparados y su posible salvación.

Normalmente nuestra dramaturgia se ha referido al acontecer existencial de sus personajes, pero remitiéndose básicamente a clases acomodadas. Si esas obras tocaban a clases sociales inferiores, en general era desde el punto de vista folklórico, social, político o económico. No son muchas las creaciones cuyo material sea este tipo de seres desamparados completamente, desde donde emerge una visión humanista integral. Es su doble condición de pobreza física y angustia existencial lo que hace a los personajes doblemente trágicos, y sus ansias de felicidad y encuentro aparecen aún más patéticas.



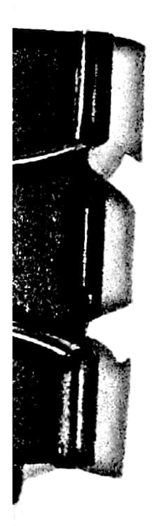
Es por ello que las obras de Radrigán no pueden calificarse de realistas, porque aspiran más allá en su clasificación. Sus personajes no son "populares" en el sentido corriente que le da el teatro contemporáneo, sino seres cuya esencia es definitivamente marginal, que la sociedad no toma en cuenta para nada. La dignidad de estos personajes surge, entonces, después del avasallamiento de que han sido objeto, después de las humillaciones y estrecheces por las que han pasado. Sus ansias de ser personas se siguen manteniendo aun a pesar de haber muerto. Ellos quieren renacer.

Es por eso que el lenguaje tampoco se ajusta al concepto tradicional criollista, como mero registro de voces populares o giros relativamente ingeniosos. El lenguaje de los personajes es altamente poético, metafórico y expresa una realidad interior en forma creativa y original. La forma expresiva de las obras de Radrigán se vuelve así, la mayoría de las veces, el fundamental vehículo comunicativo. En *El toro por las astas*, por ejemplo, todo el segundo acto transcurre en un escenario absolutamente vacío y es sólo la palabra lo que importa: los personajes no tienen otro apoyo.

Esta característica de las obras del autor hace que los protagonistas exageren a ratos, verbalicen demasiado y la acción quede

prácticamente detenida por largos espacios. El riesgo que corre Radrigán –ya que es deliberado– es literaturizar en exceso su forma teatral. En el momento en que esta vía verbal se combine con la acción, estaremos frente a un dramaturgo notable, camino hacia el cual marcha, seguramente, Juan Radrigán.

El montaje que dirigió Alejandro Castillo está enmarcado en la línea de las anteriores puestas en escena de las obras del mismo autor. Los actores consiguen parecer verdaderos y reales desde el punto de vista teatral, aun cuando sus roles son especialmente complejos: su apoyo es la palabra y la acción está prácticamente detenida, pero aun así el dinamismo entregado y el ritmo se mantienen durante la mayor parte de su transcurso. *El toro por las astas,* debido a estos elementos en las ideas y el montaje, está llamada a ser una de las obras más interesantes del presente año teatral.



Mensaje, octubre de 1982

El encuentramiento,
canto y cuento del pasado

Tumultuosa, polifónica, caudalosa, titánica, de vasta escenografía y exuberante vestuario, con cinco músicos y once actores en el escenario de la discoteque Oz, *El encuentramiento* sorprenderá al espectador que haya seguido con cierta regularidad las obras de Juan Radrigán durante la década del 80. En ellas había esencialmente despojo, pobreza y desnudez de recursos materiales. Escenarios casi vacíos eran el marco para el desplazamiento de dos o tres personajes marginales, lejanos al alboroto. Pero a pesar de las acentuadas diferencias formales, aquí se prolongan varios temas esenciales de aquella dramaturgia y se recuperan ciertos protagonistas bajo otros ropajes.



El encuentramiento es una aventura tan excéntrica como inédita en Chile: escribir y montar una ópera cantada en castellano, con temas y actores chilenos. Radrigán trabajó su texto en conjunto con el músico Patricio Solovera, en un espectáculo que dirigió Guillermo Semler. Su historia retoma un mito aún vigente en la región de Curicó, respecto de un presunto hecho sucedido hace 200 años: el duelo entre un payador español y uno mestizo, cuyo resultado definiría la propiedad o independencia de los indígenas en manos españolas. El encuentro habría sido alentado por el hacendado Tomás de Miranda (Pablo Vera), como una forma de eliminar a ambos contendores: al español Javier de la Rosa (Sebastián Dahm), para quedarse con la esposa de éste, y al Mulato Taguada (Luis Vera), líder de la insurrección mapuche.

Las dos horas de duración de la obra se dividen también en dos actos. En el primero se conocen los antecedentes de las intrigas de Tomás de Miranda, su devoción por Manuela (Romana Satt), esposa del payador español, la desesperación de los conquistadores ante la perspectiva de perder la tuición de los indígenas a su servicio y la negativa de De la Rosa para aceptar el encuentro con su contendor mapuche. El segundo acto ocurre

200 años después, en una cantina sureña en la noche de San Juan donde los parroquianos de turno convocan a los espíritus del famoso duelo, quienes hacen su fantasmal aparición, aunque el duelo jamás llega a ocurrir. Allí se renuevan las viejas heridas y dolores planteados en la primera parte: la cólera del indígena ante el devastación de sus tierras, de su gente y sus costumbres, y la aflicción del español por su patria lejana y por la guerra salvaje que hubo que desatar en tierra americana.

Aunque el centro de esta historia continúa los temas de la marginalidad que Radrigán desarrolló en su dramaturgia anterior, hay aquí un elemento que hace la diferencia: la aparición de los personajes que detentan el poder, con todas sus dudas, arrepentimientos y reflexiones. Porque no sólo es la España lejana la que conmovedoramente lloran los conquistadores enclavados en Chile, sino también la situación que los ha llevado al arrasamiento de una raza. En este sentido, la obra distingue entre el poder político y social que radica en la península –representado por las figuras emblemáticas del coro– y las personas específicas que viven en los terrenos conquistados. Incluso el poeta español Javier de la Rosa, payador que se enfrentará al mulato, se niega por causas humanitarias: sospecha que detrás del duelo de palabras hay sombrías razones que reforzarán la ocupación de territorios indígenas.



El encuentramiento es, igual como alguna de las más representativas obras de Radrigán, una historia de la marginalidad. Expulsados de todos los circuitos sociales, habitantes de terrenos baldíos o traspatios de casas, con escaso arraigo familiar y hasta suspendidos en el tiempo, estos personajes son víctimas de un sistema que no comprenden y al cual interrogan en diversos tonos y en diferentes momentos. Acechados, temerosos, aislados de sus semejantes, indigentes, de precario futuro, sus protagonistas oscilan entre la urgencia de satisfacer necesidades básicas de alimento o vivienda, y las ansias de comprender las razones que determinan un destino de este tipo. Incluso la desnudez del escenario y la ausencia de elementos físicos de la utilería hicieron de estas obras las favoritas de montar por grupos teatrales aficionados.

En algunas de sus creaciones, las interrogantes respecto del confuso mundo que abruma a los protagonistas surgen natu-

ralmente del diálogo cotidiano y en otros momentos alcanzan niveles líricos de dispar resultado. En *El encuentramiento,* dichas formas poéticas toman un carácter de verso simple, persuasivo y en momentos hasta emocionante. En todo caso aquí se insiste sobre un tema esencial de la anterior dramaturgia de Radrigán: unos personajes –los mapuches– son avasallados por una fuerza extranjera, ante la cual las víctimas buscan explicaciones que abarcan incluso el orden general de las cosas. Un mundo en conflicto y mal construido, de guerras absurdas y de abuso generalizado es percibido dolorosamente por unos y por otros. Hasta Tomás de Miranda se pregunta en un momento si es posible alcanzar la felicidad sin hacer desdichados a los demás.

De éste y de otros temas laterales está construido *El encuentramiento,* cuya profusión argumental a veces hacer perder el hilo narrativo, extravía su centro y se extiende innecesariamente, sobre todo en el segundo acto. Pero el conjunto del espectáculo posee fuerza y despliegue escénico, y salva exitosamente la difícil vara de montar una ópera hecha y derecha. No sólo los actores –que en su mayoría no son cantantes profesionales– resuelven convincentemente esta exigencia técnica, sino que la movilidad coreográfica del conjunto, la armonización de música, texto y vestuario, la plasticidad inolvidable de ciertas escenas, contribuyen a que *El encuentramiento* sea una experiencia significativa en el contexto de las representaciones chilenas de hoy.

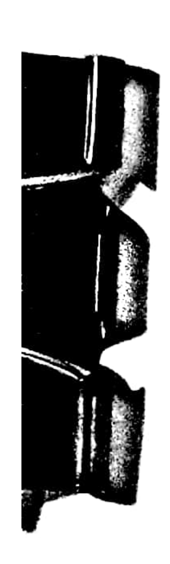


La dirección de Semler –que en esta tarea a veces puede sorprender– consiguió unir los múltiples factores que necesariamente intervienen en un montaje de esta naturaleza, inclusive intercalando parodias al género operático y a la comedia musical y echando mano a recursos de la actual imaginería escénica. Organizada en torno a un composición que mezcla elementos del pasado más culto con otros de raíz popular y a una poesía de indudables hallazgos metafóricos, *El encuentramiento* se constituye en una legítima experiencia por cantar y contar temas del pasado, en un formato diverso del habitual.

«Artes y Letras», *El Mercurio,* julio de 1996

José Donoso y sus *Sueños de mala muerte*

Sueños de mala muerte tiene un antecedente en *Historia de un roble solo,* un video producido por Ictus, sobre una idea de José Donoso y la dirección de Silvio Caiozzi. Se podría decir que es el embrión sobre el cual el grupo trabajó esta obra, también en conjunto con el novelista chileno.



Su historia es la de Osvaldo Bermúdez García Robles (Nissim Sharim), un cuarentón pobre al cual recién le han demolido su modesto almacén y se encuentra solo y a la deriva. Vive en una pensión de mala muerte en algún barrio santiaguino y allí está enamorado de Olga Riquelme (Delfina Guzmán), también pensionista, funcionaria de Correos y Telégrafos. No pueden casarse porque Osvaldo jamás ha podido ofrecerle a Olga una casa, un lugar propio donde vivir, algo que sólo les pertenezca a ellos. Con los modestos ahorros de ambos sueñan con un hogar y ocultan su amorío ante los ojos de los otros pensionistas por temor a las habladurías.

Osvaldo consigue, entonces, un puesto de menor cuantía en el Cementerio Católico, donde otro compañero de pensión será su jefe. Allí, el tímido y venido a menos Bermúdez descubre un hermoso mausoleo que supuestamente pertenecía a su familia, con dos nichos aún vacíos. Osvaldo se gasta todos sus escasos bienes en demostrar legalmente que es dueño de ese palacio mortuorio, incluidos los nichos perpetuos. Olga, deslumbrada por el lujoso mausoleo y creyéndose pertenecer, cuando se case, a una familia de noble abolengo, accede al matrimonio.

La anécdota está traspasada por un absurdo siniestro y de humor negro: la pareja ve su sueño realizado por la posesión de una propiedad que, en realidad, nunca gozará. Las ansias enfermizas de Olga de pertenecer a algo físico no enajenable,

conducen a la pareja a una carrera loca e irracional por poseer algo inútil. Ambos se deslumbran con hermosas e inalcanzables casas, con un lujo que en realidad nunca tendrán y no aceptan una solución razonable. El desarrollo dramático de ambos es, en realidad, una espiral de locura.

La obra apunta, en el fondo, a un conjunto de valores profundamente arraigados en la mayoría de los sectores sociales, pero llevados a un extremo patético. Los valores de la pareja llegan hasta el límite de la posesión material, convirtiéndose en algo morboso. Se trata de vidas marginales y desamparadas, acorraladas por una sociedad consumista y exitista que es su modelo de vida y su faro de referencia.

La mano de José Donoso es claramente perceptible en la obra. Su universo novelístico de obsesiones y decadencias aparece también aquí. La caída de un paraíso, ahora perdido, es el fenómeno que experimenta Osvaldo y de esas ancestrales familias sólo queda él, dependiente venido a menos, y dos tías locas, con quienes se clausura una condición de nobleza y poderío. El universo de locura progresiva es paralelo, también, a muchos de los temas de José Donoso.



En *Sueños de mala muerte* coexisten claramente dos planos de la realidad: por un lado lo doméstico y cotidiano, la vida de la pensión, las peleas, los chismes, sus rituales de pobreza y chatura, los amores escondidos y los anhelos frustrados. Pero hay, por otra parte, un nivel mágico y casi irreal, dado por la presencia constante de una adivina (Elsa Poblete), conocedora del pasado de Osvaldo y que predice las muertes y las desgracias. Este personaje está encargado de unir las secuencias, a pesar de que no queda muy claro su aporte, en comparación con la historia original.

Sueños de mala muerte, su título, tiene una doble significación que apunta al sentido de la obra. Por una parte son anhelos y deseos de "mala muerte" en la expresión chilena, es decir, de poca monta, pobres, miserables. Por otro lado es la inquietud y el sobresalto de unos personajes que juegan su futuro con la muerte, ya que es en ella donde ven sus sueños realizados: un mausoleo fastuoso.

Como toda experimentación, ésta tiene sus riesgos. Entre ellos se encuentra la dificultad para que los niveles míticos o mágicos engarcen adecuadamente con el nivel "real", doméstico y casi costumbrista. La presencia de una adivina puede justificarse desde un plano superestructural, pero no necesariamente en el desarrollo dramático. En el video de *Historia de un roble solo* –las comparaciones son odiosas, pero necesarias, ya que emergen de un mismo grupo creativo– la narración se ubicaba en un solo plano y el resultado era una obra redonda, maciza. La presencia mágica aporta, es verdad, un mundo distinto y oscuro, ampliando el sentido de *Sueños de mala muerte,* aun cuando no siempre se justifica y para el fondo de la obra podría ser, quizás, prescindible.

Por otra parte, algunos elementos de situaciones chilenas contingentes parecen metidos a la fuerza, dando la impresión de querer satisfacer a un público de Ictus que está acostumbrado a ello. Si el grupo trabaja con una expresión y una anécdota determinada, debiera desarrollarla en toda la línea.

Pero *Sueños de mala muerte,* con todos los reparos a su haber, logra configurar un universo más abigarrado que en otras creaciones, calar más profundo en ciertos valores y arriesgarse en una forma expresiva de mayor riqueza. En este sentido, el grupo sigue siendo vanguardia teatral chilena y al parecer uno de los pocos capaces de profundizar un estilo. Valores, mitos, creencias y anhelos de un grupo humano son puestos en el escenario y revisados eficazmente. Son esos elementos críticos profundos los que el grupo debe seguir trabajando. Cuenta, para ello, con un notable equipo de profesionales y creadores, como lo demuestran, una vez más, con este estreno.

Mensaje, diciembre de 1982

INVERSIONES Y TRANSGRESIONES DE *ESTE DOMINGO*

1990 parece haber sido un año clave para el escritor chileno José Donoso: la película *La luna en el espejo*, dirigida por Silvio Caiozzi y basada en un cuento suyo, ha sido de las más taquilleras de la temporada santiaguina; igual cosa sucede con la versión teatral de la novela *Este domingo*, estrenada en el mes de julio por el grupo Ictus e invitada al próximo Festival de Cádiz.

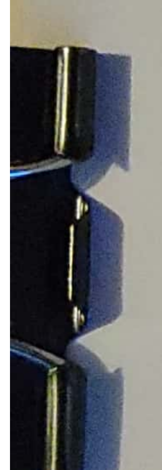
Todo estos éxitos culminaron el pasado 26 de agosto, cuando a Donoso le fue otorgado el Premio Nacional de Literatura. La distinción no sólo fue un reconocimiento a su larga trayectoria internacional y a su influencia en la literatura contemporánea actual, sino una forma de reparación simbólica de la flamante democracia chilena. Porque desde 1973 hasta ahora, el Premio Nacional se había otorgado casi exclusivamente a poetas de tercera categoría, a lingüistas o diplomáticos, como una manera de esquivarle el bulto a reconocer a escritores de auténtico valor, pero cuyas distancias con el régimen militar eran ampliamente conocidas. Aparte de Donoso, quienes lo han merecido son los novelistas Jorge Edwards y Guillermo Blanco, y los poetas Enrique Lihn –fallecido en 1988– y Gonzalo Rojas.



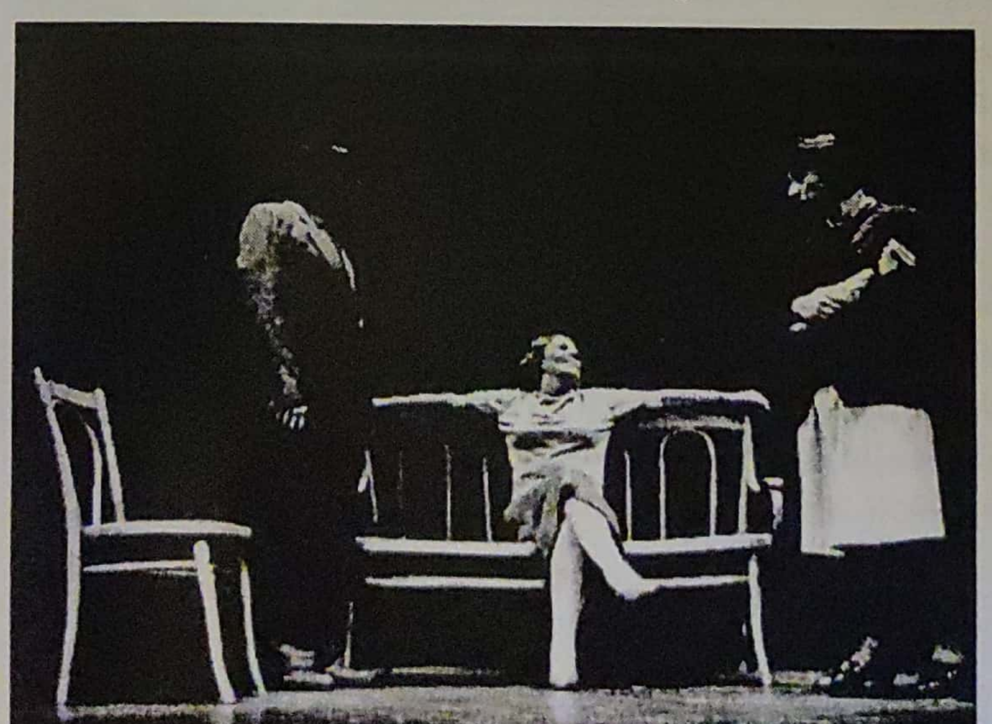
Lo curioso es que el Premio Nacional de Literatura –que se otorga cada dos años– se concedió en esta ocasión bajo las mismas reglas creadas por el gobierno de Pinochet, ya que fue imposible cambiarlas a tiempo. Según esa mañosa legislación –inventada hábilmente por los funcionarios del Ministerio de Educación–, el postulante debía ser presentado por alguna entidad, a sabiendas del escritor, y donde la decisión final se basaría en el currículum que acompañara dicha presentación. De esta manera se evitaba que escritores realmente de valor postularan, ya que ninguno aceptaba semejante reglamentación, en la que el jurado se de-

claraba absolutamente incompetente e ignorante: debía ver los antecedentes en un papel para decidir sobre el ganador del premio, sin sentirse en la obligación de haber leído ninguna obra de él. Este año, Donoso aceptó ser presentado por la Sociedad de Escritores y, como era de esperar, ganó frente a dos débiles contendores.

El estreno de *Este domingo* ha tenido, además, otros significados, esta vez en materia teatral. De alguna manera representa cierto abandono de una línea teatral, la de Ictus, la mayoría de las veces preocupada por la contingencia chilena, y donde el grupo cumplió una función importante y necesaria durante los 17 años de dictadura. Con esta obra, en cambio –reescrita por el propio Donoso y por Carlos Cerda–, se pretende ahondar en cierta antropología de las clases sociales chilenas y en las solitarias angustias de un puñado de personajes universales.



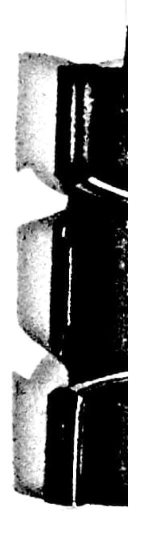
Aunque publicada por primera vez en 1966 y todavía sin la significación que después tomaría José Donoso en la narrativa hispanoamericana, la novela *Este domingo* fue anunciadora de temas y personajes que retornarían en sus libros posteriores, sobre todo *El lugar sin límites, El obsceno pájaro de la noche* y *Casa de campo*. Pero aun más que temas y personajes, *Este domingo* posee esa atmósfera perturbadora, esa entrada en un universo de sobresaltos y transgresiones, donde se produce una inversión en las relaciones de los seres individuales y de las clases sociales. La versión teatral conserva precisamente las claves de ese mundo al borde del trastorno, vigentes después de 25 años.



Nissim Sharim (Maya), Delfina Guzmán (Chepa) y Elsa Poblete (Violeta): tres ángulos de relaciones cruzadas entre dominantes y dominados.

En la historia, el maduro y acomodado matrimonio de Álvaro Vives (José Secall y Fernando Larraín) y Chepa Rozas (Delfina Guzmán), vive sin comunicación verbal ni física posible, cada uno dedicado a sus propios fervores: Álvaro a sus negocios e hipocondría, y Chepa a la asistencia de los pobres y al jugueteo con sus nietos. Durante una Navidad, ella conoce a Maya (Nissim Sharim), un presidiario rematado a quien se empeña en sacar de la cárcel, pues parte de su condena ya está cumplida. Gracias a las conexiones de su marido, Chepa lo consigue e incluso le instala un pequeño taller en la casa de un antigua empleada de la familia, Violeta (Elsa Poblete). A poco andar, Maya se siente dominado y coartado por Chepa, apuesta en las carreras, pierde su escaso patrimonio y desaparece de la ciudad.

La obra comienza cuando el ex presidiario reaparece sorpresivamente, busca a Chepa y ella corre a su encuentro. Durante esta búsqueda, y por fragmentos, se recrea la historia anterior. Allí se revela no sólo la pasión de Chepa por el Maya, sino otra, la que tuvo Álvaro Vives con Violeta, la sirvienta, cuando ambos eran jóvenes. Se muestra de esta manera una de las inversiones básicas que animan a *Este domingo*: los personajes de clase alta, de una casta superior, son seres frígidos, enfermizos y moribundos. La inyección de vitalidad, por tanto, no proviene de otros semejantes a ellos, sino de un estrato inferior, poseedor de la fuerza y animalidad que ellos han perdido. Nunca la relación entre Chepa y Álvaro, desde la noche de su matrimonio, tuvo la sensualidad ni la devoción que ellos sienten por Violeta o por el Maya. Estos últimos son personajes que provienen de la naturaleza, e incluso de la tierra: el Maya nació en el desierto nortino y su nombre es evocativo de culturas indígenas americanas. Se trata de seres de instinto puro y, como tales, también poseen una dosis de agresividad y salvajismo que el refinamiento de las clases altas ha depurado.



Es tan importante la necesidad, el anhelo de poseer a ese otro que lo alimentará, que Chepa no duda en caer en humillaciones y acciones grotescas frente a Maya, y Álvaro no se agota de recordar los veranos en la inmensa casa, solo junto a Violeta. De

esta manera se produce la inversión más profunda de *Este domingo*: los dominados se convierten en dominadores, en quienes poseen a los otros. Así, los extranjeros, seres ajenos al orden de esa casa, desestabilizan su relojería interna, modifican su regla de funcionamiento. Es tan clara la pasión de Chepa por el Maya, su obsesión, que cuando sabe que éste ha tenido relaciones con Violeta se desgarra en un grito angustioso y decide no darle más su protección. Pero el deseo de Chepa va más allá del mero capricho de una mujer de clase alta: en esa animalidad de Maya está la fuerza de su propia sobrevivencia.

En esta obra, como en otras de Donoso, es también evidente el juego de transferencias verticales de los personajes: Maya anhela ser como Álvaro Vives; Chepa quisiera haber tenido una relación con su marido como la de que tuvo Violeta, y ésta ve en Álvaro a su novio campesino. Personajes sacados de sí mismos y cuya posesión del otro es básica, los protagonistas de *Este domingo* necesitan de estas sustituciones. Esto hace que las dimensiones de incomunicación entre ellos sean profundas, porque en definitiva fracasan en su intento de llegar al otro.



La versión teatral recupera precisamente este mundo propuesto por el escritor, aunque no –es obvio– a la manera del relato novelesco. Su forma narrativa aquí está construida a partir de los ajustados saltos temporales, ese ir y venir entre el pasado y el presente, otorgando a la obra una nueva y curiosa simultaneidad. Sobre un escenario casi vacío, los personajes *son* ese pasado, hablan desde allí, vuelven al presente, y a veces un objeto –un terno, una maleta, una mesa– son los lazos donde se interrumpe una acción y comienza otra. De esta forma, el espectador reconstruye una historia fragmentada, con elementos no ajenos al relato policial, y a través de un sabio hilo conductor es guiado hasta el fondo de la historia.

Aunque el mundo infantil de la novela original aquí desaparece, su sustrato básico se mantiene: el de las oscuras relaciones de distintas clases sociales y sus mutuas dependencias. En fin, *Este domingo* constituye un espectáculo sólido y vigoroso, de una urdiembre dramática exacta, donde en la narración se equilibran

con extraña perfección los aspectos verbales y los propiamente escénicos, superando anteriores montajes de Ictus. El resultado no es casual: es producto de la unión entre una importante novela chilena, sumada a la experiencia de dirección y búsqueda como las de la Gustavo Meza, y a la trayectoria actoral del grupo, destacando la hábil versatilidad de Elsa Poblete –una de las actrices más importantes del Chile actual– en su papel de Violeta. Por todo ello, y después de algunos montajes de irregulares resultados, Ictus parece haber alcanzado un nuevo punto de maduración escénica, donde se conjugan en exacta medida los aspectos de verbalidad, teatralidad y narración dramática.

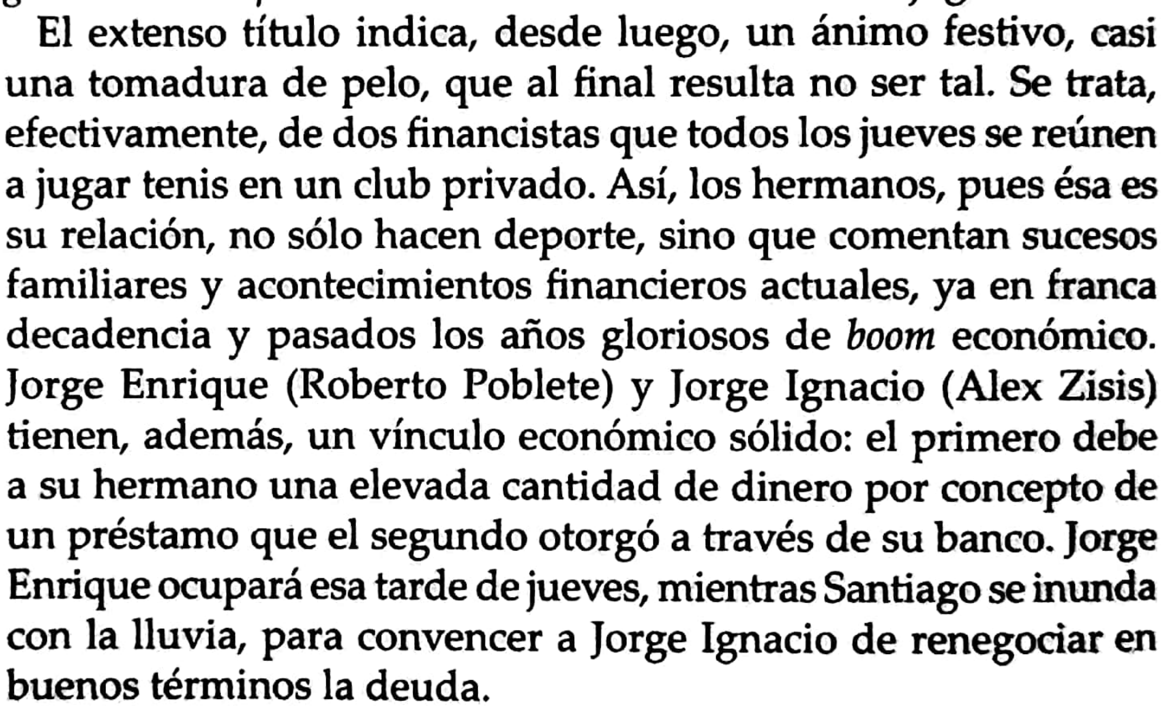


El Público, junio de 1990

Familias e intereses en *Renegociación de un préstamo relacionado...*

Dentro de un panorama del teatro chileno casi carente de nuevos dramaturgos, la consolidación de Julio Bravo con su *Renegociación de un préstamo relacionado, bajo fuerte lluvia, en cancha de tenis mojada,* producida y dirigida por Ictus, es un signo de aliento. Bravo había participado anteriormente en el grupo La Falacia (*Loyola, Loyola*) y en la obra *Oh, Cauquenes,* en 1980. De esta última, el autor tomó una imagen dramática que le sirvió de base para *Renegociación de un préstamo relacionado...*: dos financistas jugando tenis.





El extenso título indica, desde luego, un ánimo festivo, casi una tomadura de pelo, que al final resulta no ser tal. Se trata, efectivamente, de dos financistas que todos los jueves se reúnen a jugar tenis en un club privado. Así, los hermanos, pues ésa es su relación, no sólo hacen deporte, sino que comentan sucesos familiares y acontecimientos financieros actuales, ya en franca decadencia y pasados los años gloriosos de *boom* económico. Jorge Enrique (Roberto Poblete) y Jorge Ignacio (Alex Zisis) tienen, además, un vínculo económico sólido: el primero debe a su hermano una elevada cantidad de dinero por concepto de un préstamo que el segundo otorgó a través de su banco. Jorge Enrique ocupará esa tarde de jueves, mientras Santiago se inunda con la lluvia, para convencer a Jorge Ignacio de renegociar en buenos términos la deuda.

La relación entre ambos se va diseñando paulatinamente por la conversación y los *raccontos* que les retornan a la niñez y la juventud. Ciertos hechos claves en sus vidas ayudan a entender el curso de las acciones presentes. Su vínculo, en definitiva, está cimentado sobre la base de intereses económicos o ideológicos, pero no hay de hecho una relación afectiva sólida, que actúe sin tomar en cuenta las posibles ganancias o pérdidas que de ella resulten.

Renegociación de un préstamo relacionado..., sin pretender entrar en las raíces sicológicas de sus personajes, esboza un pequeño mural social, intenta bucear en las visiones de mundo que subyacen y movilizan a sus personajes buscando una explicación sobre determinados fenómenos chilenos actuales. Al revés de lo que pudiera pensarse, no es la visión economicista de la sociedad lo que más salta a la vista, sino la inmensa carga de violencia que llevan aparejadas ciertas formas de pensamiento. En uno de los *raccontos*, por ejemplo, se ve a la tía Teresa (Elsa Poblete), quien les cuidó en su niñez, ayudando a alfabetizar a un inquilino del fundo, Ramón (Osvaldo Osorio). Los hermanos tejen, o repiten de sus mayores una inmensa fábula sobre la pretendida prostitución de Teresa, su lubricidad con los peones de fundo, el socialismo perverso que practica en la casa. Furiosos, golpean a la tía cuando entra a la pieza. Durante el gobierno de la Unidad Popular, en otra escena, Jorge Enrique arma bombas para que su fábrica no sea asaltada y su esposa muere por un error inconcebible. Jorge Ignacio, por su parte, homosexual declarado, asesina al amante de su madre por celos.



Estos hechos, en suma, van jalonando una historia personal en que la violencia es el medio fundamental de relación entre la familia. El mismo juego de tenis se convierte, a ratos, en un literal campo de batalla, sublimando un odio escondido. Es curioso cómo el diálogo y la conversación, aparente modo de resolver los problemas entre estos seres civilizados, es sólo un telón de fondo que oculta una carga tremenda de resentimiento y que zanjará antiguas disputas. Por lo mismo, la obra contiene un elemento poco común al teatro chileno y despreciado muchas veces por algunos dramaturgos: el suspenso y la cercanía con la narración policial. A una estructura dramática a veces débil, que decae por momentos, *Renegociación de un préstamo relacionado...* opone la fórmula del suspenso y ocultamiento de hechos criminales o violentos que han decidido muchas vidas. La obra literalmente "resucita" en muchos pasajes gracias a la utilización de este mecanismo teatral.

También, a pesar de lo que pudiera pensarse, la obra tiende a diseñar más agudamente un ambiente de decadencia y

podredumbre que a estudiar determinados mecanismos económicos. Así, el alcoholismo de la madre de los financistas, el homosexualismo exhibicionista de Jorge Ignacio, la frivolidad para hablar de conflictos financieros graves, la misma violencia física y verbal, ayudan a construir un mundo que se viene abajo, cuyas bases son más bien aparatosas y efectistas, pero que poco tienen de sólido.

Pero *Renegociación de un préstamo relacionado...* no es necesariamente un estudio ni una investigación, sino más bien la puesta en escena de ciertas percepciones o intuiciones básicas sobre Chile. La misma lluvia que permanentemente cae y amenaza con llevarse todo, está en la línea de cierta ambigüedad que recorre la obra. Su carácter rescatable en el panorama del teatro chileno, de pequeña obra sólida, aumenta no sólo por el hecho de reflexionar básicamente sobre un país o diseñar posibles vías para nuestra actividad escénica, sino también por haber unido el trabajo de un autor joven con ideas dramáticas, a un grupo con experiencia profesional, como es Ictus. Aunque muchas veces el montaje se desequilibra, en la mayoría de los casos se mantiene una unidad de texto e imagen, de obra "literaria" y puesta trabajada. Los jugadores realizando un esfuerzo físico o el homosexual probándose vestidos, empalman notablemente, a veces, con el diálogo puro, consiguiendo hacer teatro en el mejor sentido de la palabra.



Como obra con ambiciones medidas, un grupo actoral convincente, una mezcla de géneros dramáticos y trágicos, fallas en su estructura subsanadas creativamente, y síntesis en su proposición dramática –no es una obra de extensión normal, es más bien breve– *Renegociación de un préstamo relacionado...* constituye un oxigenante aporte al teatro chileno de estos días.

Mensaje, julio 1983

Una década de teatro chileno: el drama del país

No es extraño que a partir de 1973 nuestro teatro fuera sacudido por el profundo cambio que impactó la vida nacional, modificando su visión del mundo, su rol social y su forma de operar. Hasta septiembre de ese año, el teatro chileno seguía un proceso iniciado a comienzos de la década del 60, en el sentido de reflejar la pugna política, a través de ciertos grupos determinados –Universidad de Chile, por ejemplo–, pero sobre todo en la consolidación de un teatro crítico, problematizador y desenfadado, que se volvió característico. Es decir, la función cultural ante la sociedad era parte del inventario de su expresión.



Por cierto que el teatro meramente digestivo o de entretención seguía presente, aun cuando se equilibraba con ese otro crítico y creativo. Las compañías teatrales tenían cierta estabilidad y continuidad en su trabajo y a comienzos del 70 se verifica una progresiva alza en los espectadores teatrales, además de una ebullición respecto al rol social que la escena chilena debía cumplir.

Se podría afirmar que el proceso de renovación del teatro chileno, a partir del nacimiento de los teatros universitarios en 1940, prosigue con altos y con bajos, pero en una línea sostenida: ser testigo y crítico de las evoluciones en la vida chilena y latinoamericana.

Como se decía, 1973 significa un quiebre profundo también para el teatro chileno. Un aspecto importante, normalmente analizado, es el institucional. Desde este punto de vista, nuestro teatro estuvo sometido, al igual que el resto de las instituciones públicas de la vida nacional, a la visión autoritaria que preside el país. El golpe más fuerte que afecta al teatro chileno se verifica en la disolución de la mayoría de los grupos independientes –Ictus es una excepción casi histórica– y la intervención de aquellos

universitarios o ligados al Estado. Muchos trabajadores teatrales emigran, son detenidos, dejan la actividad artística o son expulsados de lugares de trabajo, desmembrando instituciones a veces con larga trayectoria.

No es extraño que el período 73-76 sea, en general, pobre en materia teatral: aparece en gloria y majestad el montaje de obras clásicas –normalmente enfocadas con parámetros antiguos–, los grupos que montan obras sin importancia y que se disuelven una vez terminada esa temporada, produciendo la lógica retirada de un teatro problematizador. El teatro de evasión sube numéricamente en el primer período del gobierno militar, sumándose a la progresiva ascensión del café-concert y lo que después sería el teatro del gran espectáculo, al estilo del Casino Las Vegas y los montajes del actor Tomás Vidiella. Al revés de lo que pudiera pensarse, la cartelera en ese período tiene abundancia de obras, aun cuando ellas oscilan entre el teatro infantil, la comedia musical al estilo del peor Broadway, y los teatros de bolsillo donde matar un sábado en la noche.

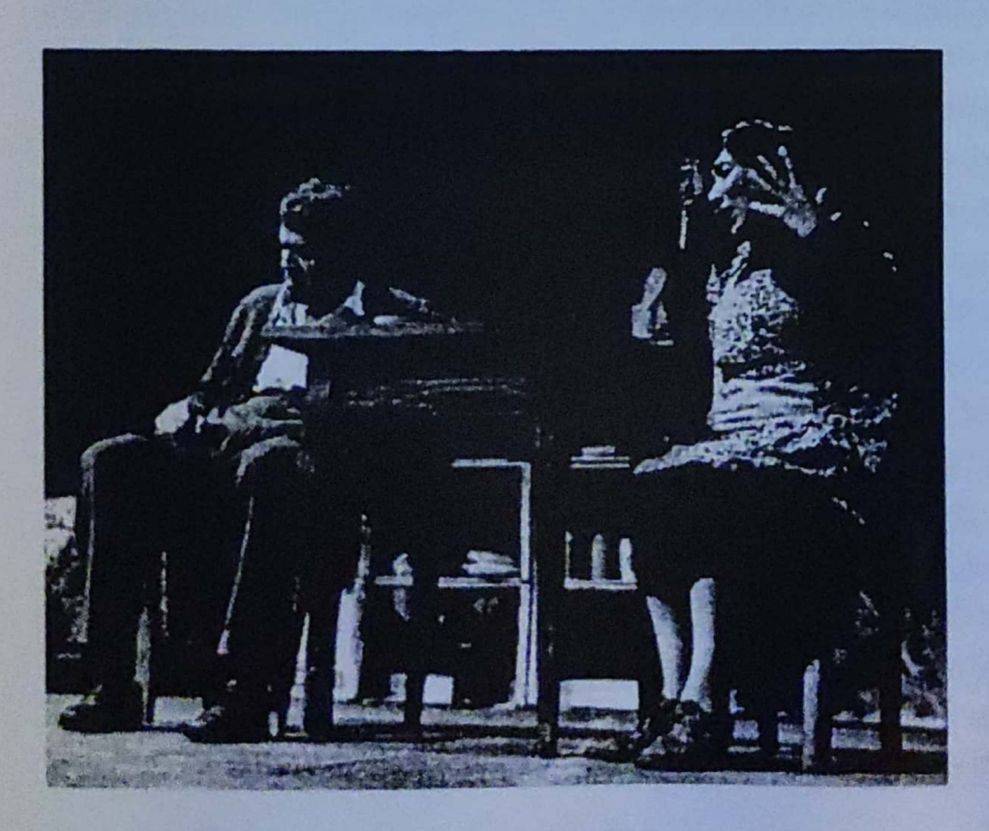
Sabiendo quizás sin saberlo, el gobierno militar instaura una vaga, imprecisa, pero eficiente censura, la que funciona en los órdenes más diversos de la actividad cultural. Lógicamente, la sola actuación institucional del régimen estaba planteando directa o indirectamente qué cosas se podían decir y, sobre todo, cuáles no. La autocensura que impide tocar temas conflictivos actúa fuertemente, por lo tanto. Enseguida, algunos órganos de prensa trabajan en este primer período como delatores de dónde se estaba haciendo teatro que pudiera atentar contra los principios básicos del gobierno. Por otra parte, en los primeros años los montajes debían contar con una autorización del Ministerio del Interior a través de su oficina de Comunicación Social, la que opera caprichosamente en sus permisos y prohibiciones. Sumando a esto, los espectáculos teatrales están sujetos al cobro del 20% del IVA, excepto aquellos espectáculos que sean considerados culturales. Esa nominación se ejerce a través de la Universidad de Chile y no autorizó, por considerar "no cultural", obras como *Esperando a Godot*, del Premio Nobel de Literatura Samuel Beckett. Finalmente, actuó también esa censura del terror que

tuvo su gesto más importante con la quema de la carpa donde se presentaba el montaje de *Hojas de Parra*, del Premio Nacional de Literatura Nicanor Parra.

Mirando a la distancia, este período aparece como el más oscuro en la vida teatral chilena, quizás en toda su historia. Lo curioso surge cuando un sólido movimiento de grupos y teatristas inicia un rescate de la función cultural del teatro, produciendo una oleada de obras memorables –hasta 1980, aproximadamente– como pocas veces antes había sucedido.

Pocos discuten que el estreno de *Pedro, Juan y Diego*, de Ictus y David Benavente, en 1976, tuvo un carácter fundacional. Nuevamente el teatro cumplía con su misión de "recoger el rumor de la calle", e insertarse crítica y creativamente en su país. Es obra fundacional no sólo porque anuncia un estilo estético y de trabajo teatral, sino porque también plantea el tema de la cesantía, pone en escena a personajes tradicionalmente dejados fuera (los obreros del Empleo Mínimo), ubica su escenario en los extramuros de la ciudad, observa ácidamente y humorísticamente los discursos del oficialismo y, en definitiva, opone una visión a otra.

Hay un puñado de grupos teatrales que serán la viga maestra del teatro chileno hasta poco entrada la década del 80, y que



Arnaldo Berríos y Ana González en Testimonio sobre las muertes de Sabina, *un retrato de la marginalidad escénica del periodo.*

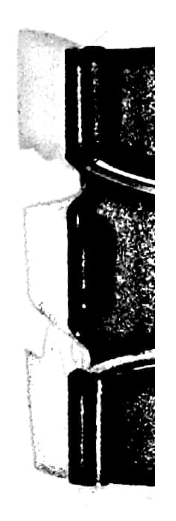
inician su trabajo más rescatable hacia 1976. Ictus, Imagen, TIT, Del Ángel, La Falacia, entre los más importantes, proponen una temática y una forma escénica que revitalizan la escena nacional a través de obras como *Tres marías y una Rosa, Los payasos de la esperanza, El último tren, Te llamabas Rosicler, ¿Cuántos años tiene un día?, Testimonio sobre las muertes de Sabina, Lo crudo, lo cocido y lo podrido, ¡Viva Somoza!, Loyola, Loyola,* y otras. En un corto lapso, una multitud de estrenos hacen volver al público al teatro y éste comienza a convertirse en la vanguardia cultural chilena.

La línea general de estas obras toca un tema neurálgico de la vida nacional y cuya vigencia sigue siendo crónica: la cesantía, el tema del trabajo. La mayoría de estos personajes, sumergidos en un universo que no conocen, tratan de superar el quiebre que les significa su relación ahora traumática con el trabajo. Éste se ve más allá de la compensación económica por un servicio. El trabajo es el placer, la realización personal, la forma de encuentro con otros, la forma de reconocerse en una comunidad, la ligazón cultural con un pasado. Más allá de un teatro criollista, éste en realidad no hace un catastro de miserias y angustias derivadas de la ausencia de trabajo, sino que relaciona las ansias colectivas y absolutas con un oficio o una profesión. Arpilleristas, obreros, periodistas, cantantes de mala muerte, tonies, vendedores marginales, todos ellos descubren que en su trabajo está parte de una visión del mundo, ahora sesgada o limitada. Sin caer en obvios manifiestos ni verbalizando los conflictos, estas obras están hechas de silencios, huidas. Orillan sus traumas, los que ahora no pueden expresar al aire libre ni de cara al otro: no hay, como en la década del 60, un interlocutor válido a quien oponer su visión de la realidad.

A su vez, este teatro tiene el gran hallazgo de hacer obras más teatrales que literarias, es decir, donde la comunicación con el público se produce por el sudar en escena, escuchar una música lejana, acarrear piedras, bordar o inventar un número circense. Gestos, actos, movimientos, herederos de un teatro sembrado en los años 60, ponen en primer plano el fenómeno teatral antes que la palabra escrita. Si se quisiera hacer un parangón con la pobreza que hoy día ahoga al teatro chileno, basta comparar cualquiera de estas obras como una temática igual, pero degra-

dada y copiada en sus tics más obvios: *Última edición*, exhibida en el teatro Camilo Henríquez.

El teatro cumplió con una serie de funciones inimaginables antes del período. A partir de cada uno de esos estrenos, el público sabía que se estaban "diciendo cosas" progresivamente más fuertes y otras expresiones artísticas se cobijaron a su amparo; se asumió, por otra parte, esa necesidad colectiva de poner en escena deseos, anhelos y angustias ocultas. En definitiva, este teatro cumplió lo que el dramaturgo Sergio Vodanovic calificó de "función supletoria", es decir, reemplazar a unos medios de comunicación acallados que exhiben sólo la imagen oficial del país. Este teatro, a veces en forma surrealista y en otras con realismo fotográfico, sacó a flote una verdad oculta, iniciando una apertura artística que después se consolidaría en otras expresiones.



Se suman a estas obras de teatro profesional –montadas o representadas en varios lugares de Chile por otros grupos– los Festivales de teatro aficionado, sobre todo los organizados por la Agrupación Cultural Universitaria y el Taller 666. Todos los años, un hervidero de obras desenfadadas fueron vistas por cientos de jóvenes que sintieron en el teatro el canal para sus preocupaciones más íntimas. Lógicamente, en los niveles masivos de público, desaparecen en este período del primer plano los teatros universitarios y el resto del espectáculo digestivo para el "buen burgués".

Entrada la década del 80, esta temática se empobrece, desaparecen algunos grupos, porque sus miembros son tentados por la rentable; TV, muchos de estos teatristas se dedican al también rentable café-concert y, lo más grave, no se ahonda en una línea sostenida de trabajo. Paradojalmente, la apertura del régimen ha significado una caída en picada de ese teatro que removió el ambiente cultural y nacional hacia 1976. Su ausencia ha dejado en evidencia la pobreza actual: pocos estrenos chilenos, carencia de obras latinoamericanas o europeas contemporáneas, escasez de investigación, dificultad para enfrentar creativamente un clásico, etc. Pero la situación no es tan distinta de hace unos años, como para no requerir nuevamente un movimiento como aquél.

Apsi, octubre de 1983

REALISMO Y SURREALISMO EN *DEMENCIAL PARTY*

Hay temas que la literatura, el teatro, el cine y en general, todas las expresiones artísticas chilenas van a tomar y retomar con los años. Temas dolorosos de este último período, a ratos colindantes con el humor más negro o el surrealismo más envidiable para los cultores del género. Cumplirán, de alguna forma, con ser esa memoria colectiva necesaria a toda sociedad que quiere expurgar sus demonios y pesadillas. Ha sucedido, por ejemplo, con el cine español de los últimos años, empeñado magistralmente en rescatar una herida de décadas y colocar en evidencia los fantasmas que marcaron a varias generaciones.



Lo ha pretendido, con desiguales resultados, el teatro argentino reciente, saliéndole al paso a la crisis social de ese país, y tratando de hurgar en el fondo de una realidad dolorosa y alucinante. Indudablemente que el delicado tema de la tortura está presente en estas creaciones, y seguramente en Chile no tardará en aparecer sobre una pantalla, en el escenario o en una novela. Tema delicado –igual que la temática política– no sólo por el trauma social tan íntimo que ella acarrea, sino porque la forma de expresarlo siempre está al borde de caer en el mensaje más obvio y reiterativo. Pero, a su vez, evitar esa forma llena de efectos con fácil éxito asegurado implica aventurarse en expresiones más complejas e indirectas.

Eso es lo que intentó el dramaturgo Fernando Josseau con su último estreno, *Demencial Party*, montado por el Teatro de Cámara. Este último grupo merece una mención especial por su trabajo en los últimos años en la difusión de auténticos productos culturales. Montajes de autores chilenos, estrenos de dramaturgos extranjeros contemporáneos y desarrollo de un teatro desprovisto de elementos artificiales, todo ello ha hecho del Teatro de Cámara

un grupo importante del reciente período. Hasta el año pasado funcionaba en el salón Filarmónico del Teatro Municipal, del que debió emigrar ahora, debido a que la temática de *Demencial Party* no se ajustó a los intereses de la administración del Teatro. Una prueba más de lo delicado del tema que trata.

La obra desconcierta hasta el espectador más avispado. No se trata, en realidad, de un montaje con el desarrollo dramático tradicional, sino más bien de un ritual absurdo. Dos personajes, denominados "anfitriones", vestidos elegantemente, interrogan incansablemente a una pareja de hombres maduros, por un asunto relacionado con un crimen cometido recientemente. Poco a poco, el espectador descubre que lógicamente esos hombres no tienen ninguna relación con el crimen pero, además, que las respuestas que deben dar en el interrogatorio deben aprendérselas en largos ensayos de estilo teatral. *Demencial Party* gira todo el tiempo sobre esta irracionalidad total: para que la práctica de la tortura subsista, se monta un tinglado con roles escritos de antemano y se toman al azar ciertos individuos a los que hay que flagelar.



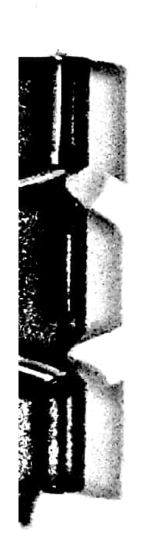
Una de las características del teatro de Josseau es la amplificación hasta el absurdo de una situación de por sí irracional. Es uno de los pocos cultores de este género teatral en Chile, logrando invertir las situaciones cotidianas y sociales, hasta llegar a la demencia total. Es decir, la visión crítica de la realidad asoma en su teatro por el lado más imprevisto: la inversión de los roles o de las instituciones. En este caso, se arriba a la irracionalidad de la tortura poniendo en evidencia que no son los resultados los que importan –conocer una información determinada–, sino el hecho de flagelar física y moralmente a unos hombres por el placer que ello despierta, o por mantener atemorizada a una comunidad que siempre termina enterándose de lo que significa este tipo de interrogatorios.

Esa es la línea que desarrolla *Demencial Party*, aumentando el absurdo merced a la lujosa escenografía en que se desenvuelven los personajes, los bailes y las canciones de fiesta (*party*) que rodean una realidad atroz. Es una obra de alusiones, de entredichos

y subtextos, donde todo está insinuado a ratos imperceptiblemente, quizá una manera aguda de mostrar el grotesco más evidente.

Demencial Party es un tinglado armado por la sociedad, con todos los rituales de fiesta o celebración de otras ceremonias por todos aceptadas: un bautizo, un matrimonio, una despedida de soltero. Pero la ceremonia, claro, es la tortura.

Al desarrollar una sola línea temática y anecdótica, Josseau, a pesar de lo importante de este tema, lo empobrece en alguna medida. *Demencial Party,* como está planteada, es, en realidad, una obra para una hora de duración. Su lento y exasperante comienzo no se equilibra con la celeridad y brillantez de los diálogos de la segunda parte. Esta es, seguramente, lo mejor de obra y tiene valor en sí misma, por condensar su propuesta formal y de contenido. Pero este espectáculo no sólo tiene el mérito de buscar un camino expresivo para el tema allí planteado y de esbozar un estilo distinto al teatro chileno más realista. Es también un afán por penetrar en ciertas historias que seguramente con el tiempo seguirán apareciendo en los escenarios nacionales. El desempeño de este grupo teatral es sobresaliente aquí, ayudando a levantar, incluso, aquellas partes del texto más débiles e inseguras.



Mensaje, diciembre de 1983

Fernando Josseau, metáforas y absurdo de la vida contemporánea

En una dramaturgia nacional más bien habituada al realismo –en cualquiera de sus expresiones–, el nombre de Fernando Josseau resulta algo extraño y disonante. Su éxito nacional y su proyección internacional los consiguió con la obra *El prestamista,* que recorrió diversos escenarios del continente. En 1962, el actor chileno Raúl Montenegro obtuvo el primer premio en la temporada de Teatro de las Naciones en París por su interpretación de esta obra que, aunque la forman tres personajes, se presta –como en el caso de Montenegro– para una actuación unipersonal.

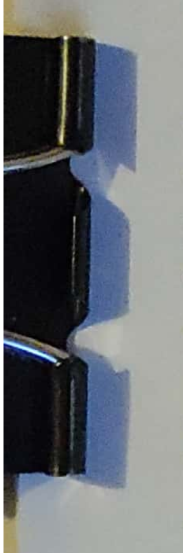


El prestamista (estrenada en 1956) es el primer y más sólido paso dramatúrgico dado por Josseau, después de algunos intentos teatrales fallidos. En la obra, un inspector del que sólo escuchamos la voz, interroga sucesivamente a tres personajes absolutamente distintos entre sí, aunque todos igualmente sospechosos del reciente asesinato de un usurero. Ellos son un panadero, un marqués y un financista. Al ser de naturaleza y origen variados, los personajes se prestan hábilmente no sólo para recrear un friso humano y social, sino para potenciar al máximo las dotes histriónicas de un actor capaz de desdoblarse.

A través de un interrogatorio inteligentemente conducido, Josseau utiliza el recurso del vaivén verbal, de la frase rápida, del conflicto chispeante, para entrar en una de las preocupaciones características de la dramaturgia chilena de su tiempo (Vodanovic, Wolff, Díaz): la revelación de un mundo real, lo que se oculta debajo de la apariencia. Y el resultado aquí es evidente: el panadero resulta ser una víctima que actúa del mismo modo que sus explotadores; debajo de su refinamiento, el marqués esconde decadencia, y el financista no es sólo un hombre eficaz, sino que sin escrúpulos. En fin, con esta obra Josseau estaba embarcado en una corriente de teatro sicológico con características

de denuncia social. A través del recurso de la verbalidad y del conflicto manejado en forma impecable, consiguió una adhesión más allá de las fronteras.

Pero a partir de creaciones posteriores, sobre todo de *La mano* y *La gallina*, su verbalidad más o menos expositiva se quiebra y los conflictos sicológicos relativamente delineados y realistas sufren una fisura por donde se cuelan buenas dosis de teatro del absurdo. Ello se confirma en estrenos como *El estafador Renato Kauman, Su excelencia, el embajador, Demencial Party* y *Alicia en el país de las zancadillas*, por ejemplo. La mayoría de estas obras parten de una anécdota simple y sin estridencias, pero poco a poco van transformándose en situaciones extrañas, donde afloran los desajustes individuales y la paranoia social.



En *El estafador Renato Kauman*, un apacible relojero trabaja lejos del mundanal ruido, hasta que aparece un joven terrorista que lo obliga a instalar un mecanismo de relojería para una bomba que pondrá horas después en la casa de un detestable personaje, un estafador que le ha usurpado su vida y sus bienes. A partir de esta situación, cierta locura contemporánea comienza a adueñarse de la tranquila relojería, porque son precisamente la violencia de la ciudad y las injusticias de las instituciones las que dominarán todo. Varios personajes entran y salen del local, y cada uno muestra un dolor, un fracaso o un conflicto que lo ha llevado a renegar de la vida actual, oscilando entre la caricatura y el patetismo.

Dentro de sus recursos teatrales, Josseau utiliza el lenguaje como un mecanismo de paroxismo y delirio. Partiendo de un diálogo normal y corriente, los personajes caen progresivamente en una vorágine verbal que al-

Jaime Azócar, Tennyson Ferrada, Jorge Álvarez y Sonia Viveros, en El estafador Renato Kauman.

canza las alturas del absurdo y el desconcierto. En *El estafador Renato Kauman*, por ejemplo, un policía neoyorquino manifiesta su agrado por la altura de los edificios, llegando más tarde a confesar que si no se hacen edificios más grandes, se suicidará. En la misma obra, un tranquilo cliente de la relojería se queja de su dolor de pies y termina postulando que todos los problemas del norteamericano contemporáneo radican allí. En suma, una acumulación de situaciones fuera de la lógica sostienen el andamiaje de las obras de Josseau, e introducen aspectos nuevos y hasta el momento pocos tocados por la dramaturgia chilena.

Aunque el título parezca lo contrario, *La mano* y *La gallina* está compuesta por dos obras breves. A pesar de que Fernando Josseau se ha alejado de los aspectos regionales y contingentes latinoamericanos para situar sus obras, una oscura y extraña relación con la realidad chilena guarda la primera de ellas, aspecto que en el momento de su estreno (1974) por cierto no se pensaron.



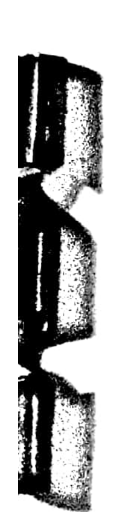
En efecto, en *La mano*, un tranquilo hombre jubilado sufre el extraño cercenamiento de su mano derecha cuando la saca por la ventana para averiguar si llueve. La acción se repite al poco tiempo con su mano izquierda, y finalmente con su cabeza. Más allá de la estructura policial típica de casi todas las obras de Josseau que existe aquí, y de los ingredientes absurdos, enigmáticos e inexplicables de la anécdota, es posible una lectura metafórica relacionada con los acontecimientos chilenos, en una época de desaparecidos, torturados y mutilados sin autor posible. Consciente o inconscientemente, el autor diseñó una situación sin salida ni coherencia, provocando desconcierto e inquietud en el espectador, seguramente la misma que se sentía en la calle.

Como en otras creaciones suyas, es la atmósfera lo que aquí predomina, cercana al humor negro y al terror. Todo está bañado por un ambiente extraño, enrarecido, donde no deja de haber referencias metaliterarias a la novela negra y al género policial en general. En ese sentido, *La mano* es una propuesta dramática sin resolución final: el planteo de un mundo que el espectador deberá completar de acuerdo a sus propias urgencias y sensibilidades.

En *La gallina*, en cambio, el absurdo y la distorsión operan de manera más "realista" y su lógica sí tiene solución de continuidad.

La obra es la historia de un tranquilo y parlanchín intelectual cuya esposa es magreada por el vecino, también intelectual, aunque de renombre: pacifista connotado, mantiene relación íntima con los intelectuales de su tiempo y es considerado como un faro de luz y humanismo en el tormentoso mundo contemporáneo. Pero precisamente el horror contemporáneo –según la obra– es doblemente perverso, ya que el fino intelectual no sólo ataca en la calle a la mujer de su vecino, sino que la viola en su propio domicilio y termina incluso haciéndolo con el marido de la ultrajada.

Al menos dos aspectos sobresalen en la obra. Primero, esa crítica satírica a la pasividad intelectual –la del esposo–, que recuerda *Retorno al hogar*, de Pinter, donde un marido contempla pasivamente el proceso de prostitución a que es sometida su mujer por parte de la familia. Aquí, "la gallina" es un inútil, sustentado en su retórica y palabrería hueca, y no tiene la fuerza ni el coraje para defender ni defenderse. Se trata de alguien anquilosado, incapaz de reaccionar con efectividad ante los terribles acontecimientos cotidianos que golpean a su puerta.



En segundo lugar, la obra juega con un elemento de inversión característico a las obras de Josseau, y de ahí la clasificación de absurdo que han recibido sus creaciones: es precisamente un pacifista, alguien visto como la tabla de salvación de la violencia actual, quien comete un crimen donde justamente están implicadas la violencia y la deshonra. Y –también situación de inversión– no es a través de hermosas palabras de amor que su esposa conoce el placer, sino ante el descerrajamiento de su intimidad del presunto intelectual.

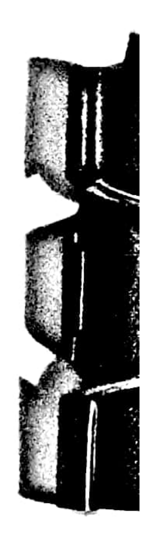
En fin, el conjunto de las creaciones de este dramaturgo chileno echa mano a recursos expresivos de distorsión, quiebre y disociación del lenguaje cotidiano de las situaciones llamadas realistas, a la par de proponer una reflexión metafórica sobre la sociedad contemporánea donde no escapan las preocupaciones del resto de su generación: la revelación de aquello oscuro e innombrado que flota en el interior de la vida cotidiana.

Prólogo contenido en *Teatro chileno contemporáneo. Antología 1950-1990*, Fondo de Cultura Económica y Ministerio de Cultura de España, 1992.



Las dramaturgias de Alejandro Sieveking

Vive desde abril de 1974 en Costa Rica. Junto a su esposa Bélgica Castro, a Luis Barahona y a Dionisio Echeverría, trasladó en esa fecha el Teatro del Ángel, quedando en Santiago sólo la sala que conserva ese nombre. Alejandro Sieveking, autor, actor y director, ha sido quizás de los más prolíficos dramaturgos de la Generación del 50. La prueba está en el sinnúmero de compañías profesionales y aficionadas que siguen montando sus obras, sobre todo las que tuvieron mayor éxito en la década del 60. Su visita por pocos días a Chile coincidió con la exhibición de dos de ellas: *Ánimas de día claro,* montada por el Teatro Nacional Chileno de la Universidad de Chile, y *Manuel Leonidas Donaire y las cinco mujeres que lloraban por él,* llevada a escena por el Teatro Itinerante y dirigida por Nelson Brodt.

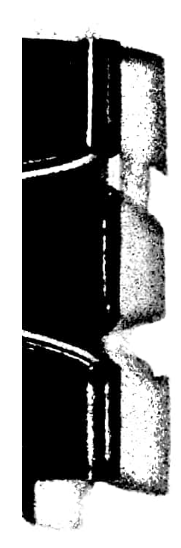


En Costa Rica, la Compañía del Ángel ha estrenado en estos diez años más de una decena de espectáculos, muchos del propio Sieveking, obteniendo premios y menciones que destacan su labor teatral. Hasta el momento de irse de Chile, Alejandro Sieveking había escrito unas quince obras teatrales, paseándose por todos los géneros y los estilos, y animando activamente uno de los períodos más abundantes en producción dramática en nuestro país.

Entre su obra inicial, *Mi hermano Cristián,* presentada en 1957, y *Cama de batalla,* estrenada en enero de 1974, Sieveking estuvo atento a las preocupaciones formales y temáticas que invadían el país. Incursionó el realismo sicológico, el folklorismo mítico, el sainete, la denuncia social y la alegoría. Fue una suerte de niño prodigio del teatro chileno, ya que en un período escribía y estrenaba hasta tres obras al año. Desde que vive en Costa Rica su producción ha decaído. En una entrevista en 1979 declaraba que "he escrito poco en verdad, porque tengo un trabajo práctico muy duro que es dirigir todas las obras que hemos hecho,

diseñar todo el vestuario de ellas, actuar en la mayoría, correr de las modistas al teatro y del teatro a la casa, sin parar ningún momento. He escrito sólo dos obras y la gente se escandaliza cuando digo solamente dos, porque les parece que es mucho, pero la verdad es que yo solía escribir unas dos o tres obras al año. A mí me parece una producción muy lenta".

Recién llegado a Costa Rica, escribió *Pequeños animales abatidos*, especie de reflexión alegórica sobre el período de la Unidad Popular en Chile. La obra transcurre en dos planos: por un lado, se observa la decadencia del matrimonio formado por los "Abuelos", en que él debe ceder su visión progresista sobre la arquitectura –su profesión– por el afán de figuración y gasto social que promueve su esposa; en otro plano, una pareja joven hace proyectos sobre la vida futura en Chile de septiembre de 1973. La obra mezcla los tiempos, los espacios y los personajes, intentando recuperar un pasado inmediato en Chile y analizando la realidad nacional a través de elementos mágicos. Otra obra escrita en Costa Rica fue *Volar con sólo un ala*.



Aun cuando Alejandro Sieveking osciló entre un género y otro, siempre se mantuvo fiel a dos tipos de teatro: el realismo sicológico que proyecta personajes trascendentes, y el rescate estilizado de un folklorismo con bases mitológicas. En la primera clasificación se encuentran obras como *Mi hermano Cristián*, *Parecido a la felicidad*, *La madre de los conejos*, *Todo se fue, se va, se irá al diablo*, y su obra más madura y significativa en esta línea: *Tres tristes tigres*. En ella, los personajes de Rudi, Tito, Alicia y Amanda, luchan por sobrevivir dentro de las figuraciones de la clase media a que pertenecen. Todos se aferran al otro como tabla de salvación: Tito y su hermana Amanda, ajada bataclana, se tratan de hacer un hueco al lado de Rudi, un fracasado playboy, quien los desprecia. Él, a su vez, aspira a la admiración de Alicia, joven heredera de los departamentos que él arrienda. Las ansias de afecto y de reconocimiento convierten a estos personajes en seres patéticos y a la deriva, luchando por salvar glorias perdidas.

Sieveking reconoce que este realismo sicológico fue el que lo marcó desde sus primeros pasos como dramaturgo: "Yo creo que la mayoría de mi generación tuvo influencias extraordinarias de

Arthur Miller, Tennessee Williams y sobre todo del cine. Digamos que somos hijos de las historietas y del cine más bien, y esto es válido para toda la generación del 50. Yo empecé a estudiar teatro en el año 56 y es una influencia bastante fuerte la del realismo sicológico. En la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile se le daba gran importancia a todo lo que fuera realismo en todo sentido".

La incursión en temas folklóricos y urbanos lo llevó a escribir *La remolienda, Ánimas de día claro, La virgen del puño cerrado, El cherube* y *Manuel Leonidas Donaire y las cinco mujeres que lloraban por él.* En la mayoría de estas obras está interesado en reconstruir sobre el escenario formas ceremoniales, lingüísticas o de costumbres, como un retrato más o menos fiel de la realidad: superando un criollismo añejo, su afán es rescatar estilos y mitos chilenos para proyectar una explicación o una reflexión social y sicológica.

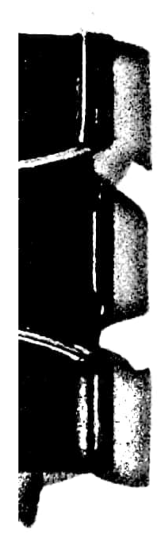


En *Ánimas de día claro*, una de sus obras mayores en este campo, seis ancianas que han muerto no pueden abandonar la tierra, porque su deseo más importante no fue cumplido en vida. Para algunas será el recuperar su cacharrito artesanal más querido; para otra, hacer la más perfecta bebida espirituosa, y, para la última, darle una buena bofetada a la más habladora del pueblo. Pero Bertina sigue en la tierra porque no ha podido besar a un hombre, enamorarse. Transformada nuevamente en una bella joven, Bertina no sólo consigue un beso de Eulogio, sino que se enamora. Desde ese momento, ya no quiere ir a descansar en paz, sino quedarse junto a su amado. *Ánimas de día claro* es una obra festiva, llena de humor, que recrea uno de los temas obsesivos de los autores de la generación del 50: la dimensión salvadora del amor.

Manuel Leonidas Donaire... también introduce este tema, pero lo sitúa en el espacio del mito. La obra es una proposición de cómo nace una creencia afincada en un pueblo, en este caso del extremo sur de Chile. En ella, Manuel Leonidas es un joven enamoradizo y heroico, admirado y envidiado por sus conocidos. Cuando se instala en el pueblo un nuevo comerciante con fama de brujo, Manuel Leonidas no tarda mucho en conquistar a su bella hija. El amor de la muchacha lo vuelve, por primera vez, melancólico y tímido. Para casarse con ella debe emigrar a Argentina y volver

cargado de dinero. Pasan los años y todos lamentan la ida de Manuel Leonidas, "el más fuerte, el más hermoso, el más simpático". Su retorno es incierto, ya que vuelve convertido en una ánima que pocos ven, pero que todos sienten como un hálito de esperanza. Es la ambigüedad del final la que confiere a la obra un carácter mágico, que sobrepasa el folklorismo o realismo documental. También aquí la naturaleza del amor logra despertar las fuerzas de los personajes para renacer de una existencia gris.

Esa misma ingenuidad primeriza que generalmente poseen los personajes de Sieveking, se deja ver en el sainete *La remolienda*, ya un clásico del teatro chileno. Allí, tres prostitutas se enamoran de tres iletrados campesinos que ni sospechan el oficio de sus amadas. Gracias a ellos, las mujeres descubren el verdadero amor y se salvan de una vida miserable, merced a la fe primitiva, ajena a la contaminación, limpia.



Aun cuando Alejandro Sieveking nunca escribió en Chile obras de crítica social o política directas, trabajó en 1968 en el montaje del espectáculo *Peligro a 50 metros*. La obra se enmarcaba dentro de un teatro suelto, sobre la base de cuadros dinámicos que mostraban distintas realidades chilenas y mundiales del momento, y cuyo afán era hacer despertar al espectador y sensibilizarlo frente a dramas contemporáneos como la televisión, la guerra, la sociedad de consumo, la religión, la soledad...

El trabajo de Sieveking en el exterior ha profundizado esta línea, pero aprovechando su experiencia anterior. No por nada *Pequeños animales abatidos* es una mezcla de mitología, realismo sicológico y alegoría. "Yo siempre consideré que el teatro político" –declaró en 1979– "no producía un efecto en el público, porque convencía sólo a los convencidos, o sea, no ejercía ninguna función en ese sentido... Insisto en que mi trabajo personal como autor es mejorar, convencer a la gente que no se ha dado cuenta que estamos en este siglo. De alguna manera meterle las ideas, a través de subterfugios o como quieras llamarlos, pero meterle ideas; que no vean algo y lo rechacen".

Apsi, mayo de 1984

Ingenuas palomas, cándido terror femenino

Con la reciente presentación de *Ingenuas palomas,* el dramaturgo y actor chileno Alejandro Sieveking alcanzó la nada despreciable cifra de veinte obras estrenadas en treinta años de producción. La primera fue *Mi hermano Cristián,* en 1957, cuando Sieveking era un joven estudiante de arquitectura, carrera que abandonó pronto para matricularse en la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile.

Sieveking –junto a su esposa, la actriz Bélgica Castro– se había ido en 1974 y retornó a Chile en 1985. A pesar de la vuelta, su producción no volvió a tener la incontinencia de antes: sólo *La comadre Lola* y ahora *Ingenuas palomas* ha estrenado desde el regreso. En una dramaturgia tan fecunda –sólo comparable con la de su compatriota Egon Wolff– muchos temas y formas han sido explorados, aun cuando Sieveking posee dos registros básicos: la revitalización del folklore popular chileno ("neofolklore" fue el término inventado en la época), y el realismo sicológico con despuntes de crítica social.



Las excepciones a ese estilo han sido escasas, pero significativas. Una de ellas fue *Pequeños animales abatidos,* estrenada en Costa Rica en 1975, una inquietante alegoría sobre el golpe de 1973 y donde se mezclaban la decadencia de unos "abuelos" vagamente fantasmales, con los sueños de unos jóvenes durante la Unidad Popular. El otro estreno en esta línea fue *La mantis religiosa,* obra enigmática y ambigua, antecedente directo de estas recientes *Ingenuas palomas.* Como aquí, las protagonistas son tres hermanas que guardan un enigma: los pretendientes de las dos mayores han muerto en un presunto accidente a manos de ellas. Al comenzar la obra, un tercer novio, el de la menor, llega por primera vez a la casa y se entera de que en una habitación clausurada vive una cuarta hermana, especie de monstruo chillón que las otras disculpan como alguien enfermo y deforme. En realidad, esa

mujer parece ser aquello deslumbrante, erótico y maravilloso que siempre quisieron ser y no pudieron o no se atrevieron, y que su egoísmo esconde bajo llave.

Ingenuas palomas (presentada en El Galpón de Los Leones) retoma el estilo y la atmósfera de *La mantis religiosa,* acentuados por una escenografía que evoca sutilmente una morgue refinada. Aquí, también tres hermanas envejecidas ocultan un misterio, aunque más simple y vulgar: Leontina (Bélgica Castro), Amelia (Kerry Keller) y Antonieta (Anita Klesky) tienen un hermano que ha hecho una pequeña fortuna con unos lujosos locales donde se mezclan el burdel y el cabaret. La obra comienza cuando el hombre ha muerto junto a su amante: aparentemente primero él le dio muerte y enseguida se suicidó. La policía investiga y las mujeres se instalan en el negocio para saber algo de lo que sucederá con el espectacular suceso.



Al comienzo se trata de tres mujeres de rígida moral, cristianas y fáciles de escandalizar, pero, a poco andar los acontecimientos, se revelan como una palomas no tan ingenuas: esperan heredar el cabaret y el dinero de su pariente y están dispuestas a conseguirlo por sobre todas las cosas. El trío es curioso y hasta grotesco: Leontina, la mayor, sufre de alucinaciones donde se enreda lo místico con lo cósmico y apocalíptico: recita pasajes de la Biblia que supuestamente purgarán los pecados de la humanidad. En su trasfondo oculta un pasado de desbordada eroticidad que hizo sufrir a su marido ya fallecido. Amelia es más desinhibida y reconoce su afición al alcohol y al lujo que ahora no posee. Antonieta, en fin, también anhela la herencia de su hermano y sueña con viajes y propiedades.

Como en *La mantis religiosa,* de a poco se levanta el velo que oculta un universo algo reprimido, sórdido y extraño, aunque divertido: acostumbran ritualmente a contar chistes y sus diálogos están llenos de humor corrosivo. Al comienzo, el grupito de mujeres puede ser perfectamente el retrato de personajes solitarios y desubicados. La imagen se empieza a derrumbar cuando aparece en escena Loreto (Claudia Celedón), hija de Leontina, quien ha vivido en el exilio desde hace muchos años y ha aparecido en Santiago llamada por su tío, ahora muerto. La

joven fue nombrada heredera del productivo local que las tres mujeres anhelan, lo que desata las pasiones y las iras entre ellas. A partir de allí los chistes continúan, no así las intenciones, que se adivinan siniestras, incluido el veneno y el intento de asesinato. La represión y frustración sexual surge incluso en elementos alegóricos: el cuadro que adorna la habitación –una especie de sublimada orgía de cuerpos– ya no es rechazado por ellas, sino que valorado como elemento comercial del local.

Ingenuas palomas es una obra que corre por dos carriles paralelos: el de la diversión y la conversación divertida –que a veces alcanza niveles de franco surrealismo– y el del presunto horror que se oculta tras esas cándidas mujeres, dispuestas a matar y defender vigorosamente lo que creen suyo. Escarbando en el sentido de sus parlamentos y sus actitudes se adivina –más que se ve– un mundo terrible, oscuro y negado. Con esta obra, Sieveking ha escrito y montado una reflexión oblicua sobre Chile y las compartidas responsabilidades ciudadanas frente al crimen y el espanto. Así, las mujeres condenan de manera furibunda el pasado de Loreto, exiliada por razones ideológicas, y lentamente van justificando muertes y desapariciones como algo natural de la vida que transcurre.



En este sentido, *Ingenuas palomas* es algo así como una delirante escenificación de un mundo subterráneo, aunque éste no es necesariamente transmitido en todas sus posibilidades del terror: los ágiles diálogos y cierto encanto de las mujeres –donde destaca la personificación de Kerry Keller– opacan la sordidez de las intenciones de las hermanas y sobre todo su conexión con la realidad chilena de los últimos años.

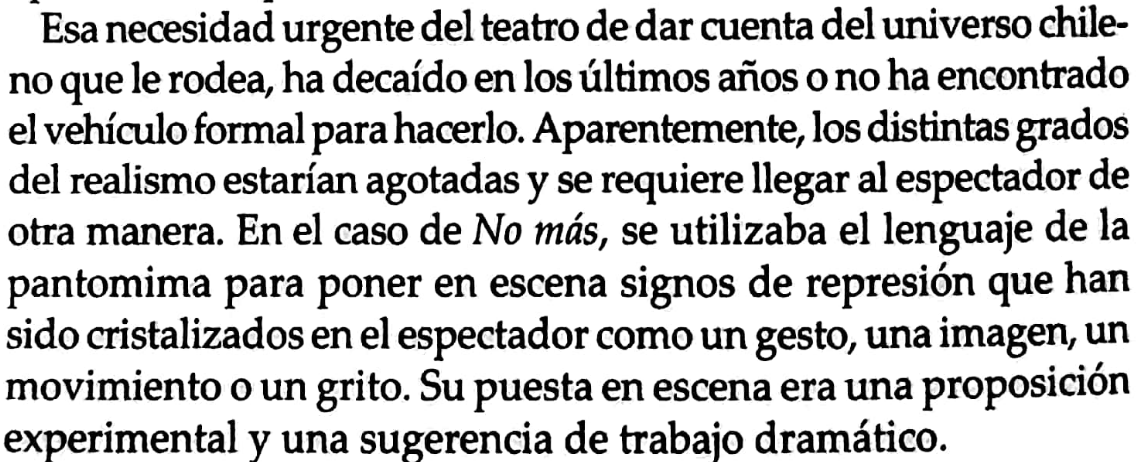
Con *Ingenuas palomas,* Sieveking ha construido un *thriller,* mezcla de teatro policial de tendencia grotesca, manejando hábilmente herramientas depuradas –como un ejercicio de estilo–, entreteniendo eficazmente para referirse irónicamente a un horror que no alcanza a cuajar totalmente en escena, pero cuya reflexión queda flotando en el aire, con los últimos parlamentos y carcajadas de estas perturbadoras palomas.

Apsi, mayo de 1989

Las claves de *Antonio, Nosé, Isidro, Domingo*

El año pasado, un taller teatral al interior de la Universidad Católica produjo *No más*, una recreación del lenguaje de la pantomima que cristalizaba sobre escena los signos más evidentes y ocultos de la concepción represiva. *No más* era esencialmente una apelación al espectador en el plano de las sensaciones, de aquello codificado socialmente como la agresión y la imposición institucionalizadas. Su búsqueda expresiva marcó otro camino para ese teatro chileno que quiere rescatar el rumor de la calle en un tono distinto al realizado hasta el momento y cuyo gesto apelará a la superación de un realismo obvio.



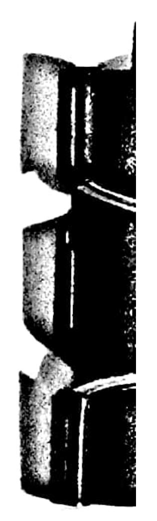


Esa necesidad urgente del teatro de dar cuenta del universo chileno que le rodea, ha decaído en los últimos años o no ha encontrado el vehículo formal para hacerlo. Aparentemente, los distintas grados del realismo estarían agotadas y se requiere llegar al espectador de otra manera. En el caso de *No más*, se utilizaba el lenguaje de la pantomima para poner en escena signos de represión que han sido cristalizados en el espectador como un gesto, una imagen, un movimiento o un grito. Su puesta en escena era una proposición experimental y una sugerencia de trabajo dramático.

Este año, ese mismo taller de la Universidad Católica ha producido *Antonio, Nosé, Isidro, Domingo*, de Mauricio Pesutic. Aun cuando aquí hay un viraje en cuanto a *No más*, ya que se trata de teatro hecho y derecho, se mantiene ese estilo de lo indirecto y sugerido. En la obra, tres personajes son conducidos a un sótano, en espera de su respectivo "interrogatorio": Domingo (Jorge Vega), Isidro (Héctor Noguera) y Antonio (Emilio García). Los tres visten de negro, mientras que otro, de nombre desconocido (Roberto Brodsky) y vistiendo de blanco, los recibe, se mezcla con ellos, pasa a ser uno más del grupo de los detenidos.

La anécdota de la obra es insustancial o casi no existe: su sostén es el ritual obsesivo de cuatro personajes que son dejados nuevamente en sótanos distintos, sin saber dónde están, sin saber qué ocurrirá más tarde. Al revés de un teatro sicologista o realista, aquí las conversaciones no giran en torno a la desesperanza, la angustia o la desesperación. Tampoco se recurre a la formulación ideológica y el tema político no es tocado en ningún momento. Prácticamente todo ocurre en el limbo y con personajes desprovistos del caparazón clásico que éstos tienen. *Antonio, Nosé, Isidro, Domingo* es más bien la acumulación de símbolos y emblemas de la muerte. El personaje cuyo nombre es desconocido, es alguien ya muerto, cuya presencia orienta al resto y anuncia un posible futuro.

Esa condición de seres desaparecidos, cuya ausencia no es definitiva, pero si obstinada, confiere a estos personajes el carácter de muertos en vida o ausentes en presencia. La obra de Pesutic es una gran metáfora sobre la incertidumbre de la muerte real de alguien que no está.



Antonio, Nosé, Isidro, Domingo carece de un conflicto tradicional y sus personajes son sombras o fantasmas de seres reales. Son precisamente estos elementos los que hacen de la obra de Pesutic una propuesta teatral distinta, la sugerencia de una vía dramática por explorar. Su tono poético y su afán alegórico son su contenido mismo, ya que en ningún momento hay una referencia explícita a la circunstancia nacional, social o sicológica de los protagonistas. Se apela esencialmente a una experiencia inconsciente del espectador, a los elementos emotivos o sentimentales que pueden despertar ciertas imágenes en él.

Quizás su excesiva ambigüedad o hermetismo, como la innecesaria extensión de algunos pasajes, atenten contra su calidad de producto acabado. Pero Antonio, Nosé, Isidro, Domingo es una propuesta de trabajo teatral y su mérito es abrir una brecha que supere el carácter casi criollista de nuestro teatro chileno, para abordar los conflictos profundos de una sociedad que todavía están sin tocar.

Mensaje, diciembre 1984

Las señas de la mudez: *Marengo, bocetos sobre una muerte*



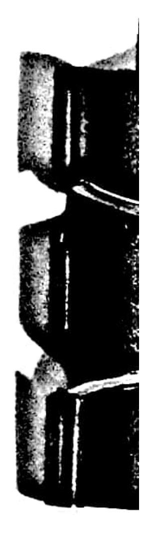
Invitada para inaugurar el Décimo Festival de Teatro de Manizales (Colombia) en septiembre de 1988, y para participar en el Primer Festival de Asunción de mayo pasado, entre otros lugares, *Marengo, bocetos sobre una muerte* no ha tenido en su país la misma acogida institucional: sólo pudo exhibirse durante dos semanas en la sala dos del Teatro de la Universidad Católica. La obra pertenece a Mauricio Pesutic y fue trabajada colectivamente por el grupo Taller Dos, bajo la dirección de Claudio Di Girólamo, en una coproducción con el Ministerio de Cultura de España.

Experimental y a ratos enigmática, *Marengo...* amplía y profundiza en la forma y el contenido otra obra de Pesutic, *Antonio Nosé, Isidro, Domingo,* estrenada en 1984: el tema de los detenidos desaparecidos por la represión militar de estos años en Chile. Allí, cuatro hombres encerrados en un sótano esperan un posible interrogatorio y dialogan en forma metafórica o poética, sin referirse nunca de manera directa a su incierta situación y el espectador debe intuir o sentir el carácter de limbo en que se encuentran, representación a su vez de la incertidumbre de la muerte real de alguien que no está.

En ambas obras son las elusiones, los silencios, las palabras no halladas y la atmósfera esencialmente sugerente lo que domina. En *Marengo...*, los personajes son tres trabajadores de un circo periférico: Marengo (Rodolfo Bravo), Polaco (Mauricio Pesutic) y Enero (Roberto Poblete). La acción comienza con el solitario despertar de Marengo en una camilla de la morgue. Herido y en un estado febril, el hombre recuerda trozos, chispazos, fragmentos de un pasado que se alternan con el llamado reiterativo a sus compañeros de trabajo, interrogándose sobre qué ha pasado y dónde está. Nuevamente el limbo de la nada. A través de sus

evocaciones, el espectador, junto con el protagonista, reconstruye la historia: mientras los tres planificaban un remoto espectáculo que les recuperaría del incendio de su carpa, son detenidos y fusilados, aprovechando el ruidoso paso del tren en los extramuros de la ciudad. De ellos, Marengo se ha salvado apenas.

Así, fundándose en un narrador delirante y enfermo, la obra mezcla elementos imperceptiblemente reales –o vagamente realistas–, con otros que provienen de la incoherencia del sueño: conversaciones absurdas, ensayos del trío de una canción evocadora que se piensa presentar, paseos reiterativos, acciones repetidas como sacarse los zapatos, sublimada tortura y disparos finales. Estructuralmente, la obra es fracturada, como el sueño de Marengo, y se organiza sobre el proceso de descubrimiento de un personaje, que corre paralelamente al descubrimiento del espectador. El horror es también compartido. De a poco, algunos destellos de información que entregan los movimientos o los diálogos ayudan comprender la historia. En este hallazgo narrativo radica gran parte del interés o novedad de la obra: se consigue crear un progresivo clima de alteración de la realidad, de universo oscuro y subterráneo – una pesadilla pertinaz de una hora de duración– que envuelve toda la representación.



También como en la primera obra de Pesutic, aunque en forma más depurada, la base del discurso dramático no es la verbalidad que nombra el entorno, lo describe o siquiera lo enuncia, a la manera de una charlatanería que podría ser habitual en cierta dramaturgia. Aquí, el contexto real de los protagonistas, la matanza que sufrirán, e incluso la canción que los obligan a entonar antes de ajusticiarlos, está eludida. Las palabras y acción dicen otras cosas, más bien creando el ambiente que describiéndolo. Así, la manera de referirse a este tema doloroso y a veces evitado, huye de los modos y los gestos tradicionales del teatro que ahonda en estos temas, huyendo también de la proposición evidente o directa. En suma, no se trata de una tradicional obra "de denuncia", sino de una exploración de un viaje escénico que apela más a las sensaciones del espectador que a su equilibrada racionalidad. Escénicamente habla aquí la elocuencia del silencio,

las señas de la mudez que establecen nuevos códigos dramáticos de comunicación.

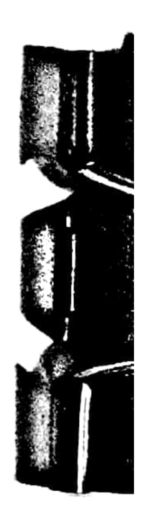
En un mapa del teatro chileno de una tradición más bien realista, *Marengo...* es una proposición, una búsqueda sobre el escenario, donde se abre la compuerta de temas prácticamente intocados basándose en un trabajo más teatral que verbal. De esta forma, la propuesta es de un teatro diverso al que se acostumbra en nuestro país y que se corresponde con una distinta sensibilidad. En esos nuevos derroteros expresivos está su originalidad, aun cuando a ratos no se entregue la suficiente información que permita comprender el argumento en toda su dimensión. Con este montaje, en todo caso, el grupo Taller Dos se erige como una de las alternativas más sólidas y originales en el panorama del teatro chileno de hoy día.



Mensaje, junio 1989

Cinema-Utoppia, un espacio para el quiebre de los sueños

Amante confeso del realismo, el teatro chileno huye cada ciertos períodos de sus límites asfixiantes. El relevo de Jorge Díaz o Fernando Josseau vino en los últimos años con Marco Antonio de la Parra, en su exploración sobre el lenguaje no prestigiado o en las sórdidas historias de cantantes y garzones mitológicos. En los niveles de la dramaturgia, los autores no satisfechos con el realismo sicológico, son, generalmente, estrellas solitarias, muchas veces ni siquiera percibidas. Cuando Enrique Lihn estrenó a finales del año pasado *La Meka*, con el grupo Imagen, pocos resultaron convencidos de que ahí la forma paródica y la caricatura de la realidad fuesen una forma válida y legítima que se opusiera al tan prestigiado realismo.



Ramón Griffero ha hecho lo suyo como director y autor, en un trabajo sistemático de búsqueda experimental. Volvió en 1983, después de estudiar sociología en Bélgica y Londres, además de especializarse en cine y dirección teatral. De su primer trabajo –*Diálogos de un hombre con su tortuga*– hasta *Cinema-Utoppia*, hace pocos días estrenada, Griffero ha progresado en una forma expresiva, caracterizada fundamentalmente por las posibilidades que el espacio escénico pueda ofrecer al espectador. *Viaje al mundo de Kafka* e *Historias de un galpón abandonado* fueron el abono que le han hecho culminar en un montaje en que se perfila una estética personal.

Cinema-Utoppia se presenta en la sala El Trolley, de propiedad de la ETC, lo cual no es casual. Las amplias extensiones que el lugar ofrece, y las diversas posibilidades escénicas, se han prestado para que Vicente Ruiz, una suerte de coreógrafo-teatrista, presente en funciones únicas espectáculos como *Hipólito* o *En vivo*, un intento de devolverle al teatro su carácter de ritual irrepetible

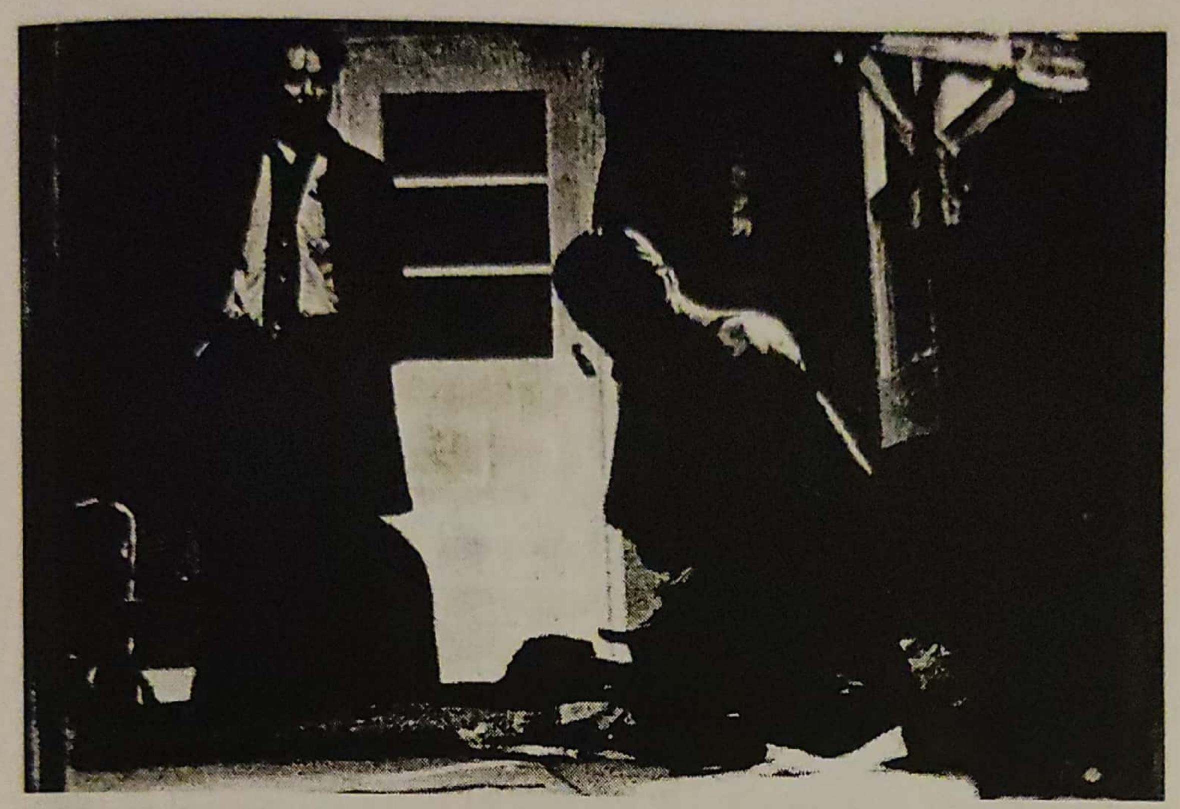
y no verbal. De hecho, la sala El Trolley se ha convertido en el mejor ámbito de teatro experimental, con sus propios códigos de funcionamiento, mantención y público.

Cinema-Utoppia transcurre, como en otras obras de Griffero, en varios planos. En el primero y más cerca del espectador, un reducido número de asistentes al cine Valencia de los años 50 en Santiago. El grupo, patético, ingenuo y desquiciado, asiste todos los días a las funciones por entrega de una película titulada *Utoppia.* La película que se proyecta –tanto para el público del Valencia como para el de El Trolley– está hecha, en realidad, con actores y a la manera del teatro tradicional. En la "película", se cuenta la historia de Sebastián (Esteban Marió), un chileno emigrado a París sin trabajo y sin dinero, sobre quien vuelve en sueños y pesadillas su pareja (Carmen Pellisier). Esta anécdota transcurre en la época actual, por lo que Griffero no sólo desdobla las posibilidades expresivas, sino también el tiempo. Sebastián y su amigo Esteban (Martín Balmaceda), sobreviven apenas en París, mezclándose con un travestista, dueño de la pensión, y un prostituto drogadicto. Muchas escenas se desarrollan además en un tercer plano, en la calle y junto a un teléfono público, donde no hay posibilidades de oír los diálogos. Todo ello, en una atmósfera que sugiere un film blanco y negro.



Como en el antiguo juego de las muñecas rusas –con perdón–, Griffero extrae de una historia otra menor, pero que de alguna manera es réplica del modelo original. Así, los espacios se cierran hacia adelante del espectador, pero se ensanchan en la perspectiva de las ideas. El sueño o la utopía de Sebastián es esa mujer que dejó en alguna parte y que después se entera ha muerto en Buenos Aires, en un rapto nocturno por civiles armados. ("En todo caso yo vi nada", exclama en un momento un vecino de la muchacha).

La rotura del sueño de Sebastián es también el quiebre de las ilusiones del grupo que asiste al cine Valencia. Simultáneamente y en diversos planos, a cada quien algo se le triza en su oscura vida marginal. Para Arturo (José Luis Arredondo) será el retorno a su escepticismo; para Estela (Marisol Agar), la pérdida del amor, y para el acomodador (Eugenio Morales), el saber que el Valencia será cerrado. Esta unión entre el espectáculo y la vida, entre la



Rodrigo Pérez y Francisco Moraga en la "película" que proyecta el segundo nivel de acción dentro del múltiple juego de planos que consolidó la propuesta teatral de Griffero.

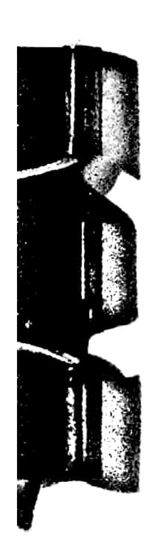
expresión artística y la tragedia cotidiana del espectador, es uno de los temas que animan íntimamente *Cinema-Utoppia*. "¿A usted también lo cambian las películas?", pregunta alguien en algún momento, dando la clave central de la obra. La irrupción de esas historias contadas en la vida de cada uno, no sólo está presente cuando una de las espectadoras llega con su arqueológica radio a escuchar el teleteatro antes del comienzo de la función, sino que en un momento determinado los personajes bailan al ritmo de *Cantando bajo la lluvia* o el acomodador es consolado por una rutilante pareja extraída de cualquier musical norteamericano de los años 50.

La ingenuidad y el candor de creer en la verdad fabricada –el cine– como real y tangible, hace que todos los espectadores del Valencia sean personajes primarios y no contaminados. Uno de ellos es mongólica (Verónica García-Huidobro), y otro traslada a cuestas un conejo. Pero esa pureza se triza como en la historia de la "película", y alguien hurta la ilusión o el sueño. De hecho, para Sebastián una pesadilla nocturna es la única que se transfor-

ma en realidad y se hace palpable: cuando la mujer es detenida desnuda, y arrastrada por las calles de Buenos Aires. "Fueron ellos, los miserables, que habiendo roto nuestro primer sueño, quebraron nuestra última utopía", exclama alguien, resumiendo la queja de fondo de la obra.

El último eslabón en esta progresiva ruptura de la magia es, lógicamente, el cierre del cine Valencia.

Si para Griffero la gran crítica al teatro chileno actual es precisamente su monotonía de los espacios y el apoyarse esencialmente en el verbo como vehículo expresivo, su obra es una propuesta ante esa objeción. El manejo de los planos que se integran, la identificación de personajes "de arriba" –el cine– y de abajo –el teatro– y el ocupar los espacios, son elementos que enriquecen su mundo dramático y teatral. Las exploraciones expresivas del ámbito escénico le confieren dimensiones insospechadas a su propuesta. De hecho, su fórmula teatral es más teatro real que cualquier escena desarrollada en el living de una casa. El gran protagonista de sus obras es el espacio, como aquél que encarna los conflictos, las angustias y los sueños de los personajes.



El teatro de Griffero –con los desniveles de actuación y a veces la modestia de los recursos materiales– es una propuesta concreta, vital y sugerente para el teatro chileno. La exploración de las posibilidades formales abre una ruta legítima y estimulante, no hermética ni gratuita como se ha calificado, en medio de un teatro que, salvo excepciones, se mantiene estancado, tan estancado, estancadísimo.

Apsi, julio de 1985

99 La Morgue, película de terror y poesía maldita

El lugar donde los personajes de Ramón Griffero viven sus vidas parece ser una de las claves que ayuda a entenderlos: un galpón abandonado, un cine en ruinas o un urinario público. Se trata de escenarios terminales, marginales de la ciudad, donde la impureza y la contaminación muestran las llagas más repulsivas de los honestos ciudadanos. En su reciente estreno en la sala El Trolley se trata de la morgue, conocida en Chile como el Instituto Médico Legal. *99 La Morgue* aspira a recrear, precisamente, ese espacio sórdido en el que alguna vez nos reconoceremos.



Al comienzo de la obra, el nuevo director de La Morgue (Eugenio Morales) pronuncia frente a sus subordinados un discurso estremecedor y apocalíptico, donde anuncia que el establecimiento retomará la tradición que lo hizo célebre y ocupará el puesto que le corresponde en la sociedad. En suma, su trabajo se verá acrecentado: una inmensa cantidad de "ahogados" repleta el recinto a medida que la acción avanza.

El personal, entretanto, llena fichas y sobrevive sin preocupaciones de lo que allí ocurre, excepto Germán (Alfredo Castro), recién incorporado al trabajo. Sus modestas pesquisas le hacen descubrir que primero los cuerpos han sido maltratados y después lanzados al agua. Otro ayudante (Rodrigo Pérez) también lo sabe, pero se resigna a callar. Mientras, el espectador conoce a fondo al director: en una plataforma que domina el escenario, sobre la mesa de disecciones o en el interior de un depósito, el funcionario alcanza clímax sexuales con los cuerpos ya sin vida o agónicos. En sus momentos de esparcimiento, simplemente juega billar sobre las losas heladas o simula ser el César.

Germán es aquella suerte de conciencia vigilante característica en los lugares de corrupción. Lo rodean sólo aquellos ingenuos,

ignorantes o evadidos: la sirvienta Fernanda (Carmen Pellisier), que sueña con viejas historias coloniales o dormitar con su amado frente al televisor, y el ayudante, silencioso y tolerante. Igualmente, un coro de evangélicos canta que "más allá del sol tengo un lindo hogar". La chispa definitiva que convence a Germán es aquella insistente señora (Marisol Gutiérrez) que pregunta por su hija desaparecida y desfila, finalmente, con su fotografía por todos los escenarios de la obra. Con Germán, por supuesto, sucede lo que tiene que suceder...

Griffero, como en otras obras, dispone en *99 La Morgue* múltiples posibilidades espaciales. Al lado derecho, la habitación de Germán; al centro, el temido depósito, y al costado izquierdo, una vitrina de exhibición de prostitutas, donde desde el pasado se asoma la madre de Germán (Andrea Lihn). La sala de disección tiene una mesa que a su vez es de billar y cámara de torturas, prolongando así los espacios, como una metáfora adicional de lo que esconde un lugar oculto y sagrado. Y, también como en otras obras, el color dominante es el gris, al estilo de una película en blanco y negro, incluso con cámara lenta y retrocesos de la acción.

Pero esta morgue (donde "se recuperan los nobles ideales que la inspiraron"), que es el presente, convive con un pasado algo más ambiguo y a ratos confuso. Se trata de una especie de tradición nacional, optimista y alegre, mística o mitológica, representada en esa momentánea visión de la Virgen del Carmen al comienzo y al final, o en los desaprensivos parlamentos de Bernardo O'Higgins en un barco que lo lleva a Londres.

El contrapunto de dos países no es sólo ideológico, sino también estético: del pasado sólo vienen coplas y parlamentos redichos, colores chillones y melodramas quejumbrosos, mientras que el hostigoso silencio del presente desmiente aquellos sueños perdidos o quebrados, al estilo de *Cinema-Utoppia*.

Como en una construcción barroca, Griffero incluye además a una abuela demente y enigmática (Verónica García-Huidobro), diosa griega que se negó a morir, quizás el personaje más difuso y arbitrario. Su inclusión sólo se justificaría por recrear aquel pasado que retorna siempre, aquellos muertos que quieren seguir viviendo. Pero al margen de la multitud de elementos a veces

no resueltos en el total, *99 La Morgue* es una obra de atmósfera, sensaciones y percepciones referente al horror y la muerte. El contraste entre los coloridos escenarios del pasado y el gris del presente; la locura, los silencios, los cuerpos arrastrados, los gritos y los gestos, sumergen al espectador en un ambiente parecido a una pesadilla permanente. Es ello lo que en definitiva permanece.

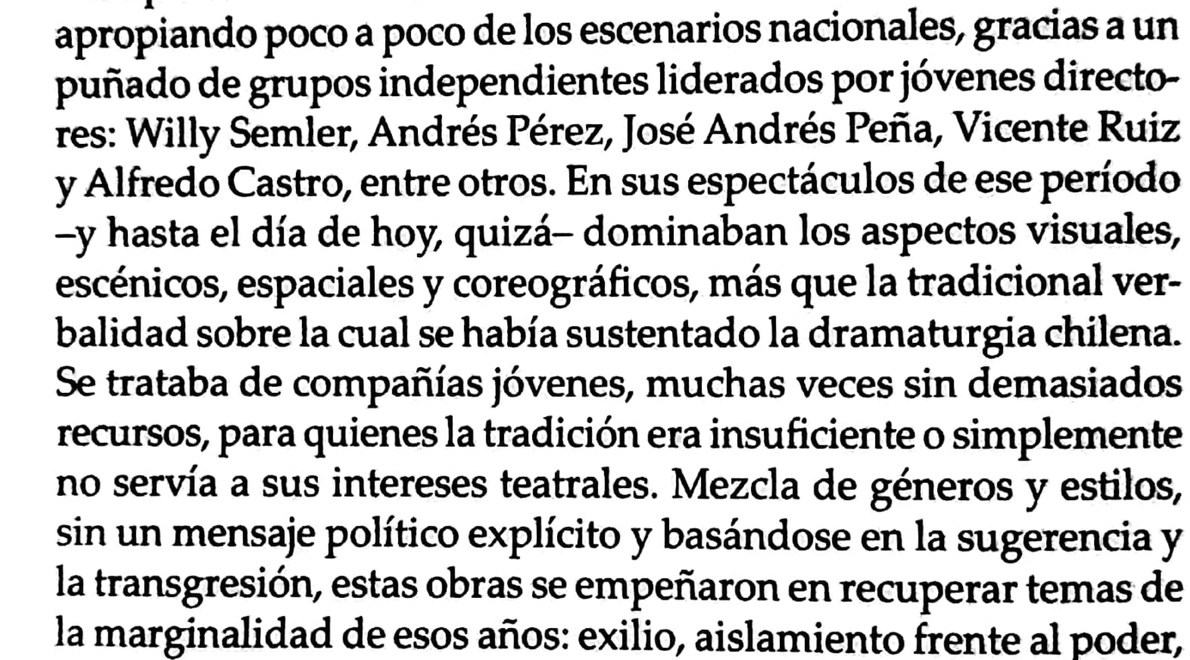
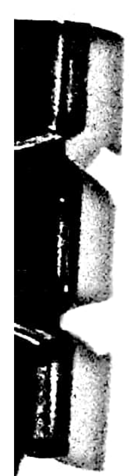
Exuberante, profusa, poblada de imágenes, deliberadamente ambigua y mezcla de película de terror y poesía maldita, *99 La Morgue* continúa la estética particular y revitalizadora del Teatro de Fin de Siglo, donde la experimentación formal anima un afán de develar los sueños más oscuros de una sociedad, su costado sórdido o silenciado, el lugar marginado por el tinglado soporífero de los medios de comunicación.

Con altos y con bajos, con pretensiones no siempre logradas, *99 La Morgue* cumple el postulado original de Griffero, en orden a dar cuenta de la simultaneidad de imágenes y visiones que caben en un mínimo suceso: "Y esa multiplicidad de dimensiones físicas existe más aún en la situación del personaje escénico: es que su mente tiene que reflejarse ahí. Porque mientras a ella la tenían arrodillada frente al río con una pistola en el cuello, más allá tomaban pisco sour, y a la vuelta dos hombres se besaban y se sentían los aplausos del último desfile de moda...".



Apsi, enero de 1987

Éxtasis, la senda de la santidad

Cuando en 1985 Ramón Griffero estrenó su obra *Cinema-Utoppia*, el teatro chileno comenzaba otra etapa en su desarrollo. Aunque sin saberse claramente todavía, una nueva estética se fue apropiando poco a poco de los escenarios nacionales, gracias a un puñado de grupos independientes liderados por jóvenes directores: Willy Semler, Andrés Pérez, José Andrés Peña, Vicente Ruiz y Alfredo Castro, entre otros. En sus espectáculos de ese período –y hasta el día de hoy, quizá– dominaban los aspectos visuales, escénicos, espaciales y coreográficos, más que la tradicional verbalidad sobre la cual se había sustentado la dramaturgia chilena. Se trataba de compañías jóvenes, muchas veces sin demasiados recursos, para quienes la tradición era insuficiente o simplemente no servía a sus intereses teatrales. Mezcla de géneros y estilos, sin un mensaje político explícito y basándose en la sugerencia y la transgresión, estas obras se empeñaron en recuperar temas de la marginalidad de esos años: exilio, aislamiento frente al poder, persecución ideológica, soledad y pérdida de ideales.

El que Griffero comenzara trabajando en una sala de extramuros –El Trolley– obedecía no sólo a una opción estética, sino también a una realidad del momento: difícilmente sus puestas en escena hubieran sido aceptadas en los circuitos habituales y consagrados de exhibición. Con los años, este tipo de espectáculos comenzó a consolidarse y a modificar el mapa del teatro en Chile, de tal manera que hasta las compañías que realizaban un teatro en el "estilo de los años 70" se abrieron también a una cierta experimentación escénica y a una búsqueda de nuevos lenguajes.

Autor y director de varias obras (*Historias de un galpón abandonado, 99 La Morgue, Santiago Bauhaus, Viva la República*), Ramón Griffero ha trabajado sobre distintos aspectos de la marginalidad:

torturas, homosexualidad, drogadicción, sobrevivencia en un medio hostil, amores desgarrados. Incluso su libro de relatos *Soy de la Plaza Italia* recoge historias de seres expulsados de una sociedad satisfecha consigo misma, de los que no figuran en la prensa ni en las estadísticas.

Éxtasis –cuyo subtítulo es *La senda de la santidad*– es una mirada delirante y apocalíptica de los tiempos actuales, que utiliza como soporte el tema de la religión. En una hora y media, la obra cuenta la historia de Andrés (Claudio Rodríguez), quien desde pequeño siente la necesidad de ser santo y sacrificarlo todo por el cristianismo.

En su empeño de "santidad" elige progresivamente varios caminos. Entre ellos, el cantar en los coros de iglesia, enamorarse de una mujer para sufrir el desprecio, infligirse castigos físicos, mezclarse con delincuentes para conocer los peores aspectos del mal, etcétera. En medio de su ruta, Andrés se topa con la indiferencia, la burla o el aprovechamiento que intentan hacer de sus místicas intenciones, así como de su desorden mental que lo lleva de un lado a otro. Una galería de personajes desquiciados, solitarios o angustiados desfilan ante sus ojos, así como diversos aspectos de un mundo carente de un Dios más humano y transparente.



Éxtasis es una obra abigarrada, barroca, llena de subtemas y múltiples referencias a la cultura cristiana, muchas veces no resueltas satisfactoriamente en escena. La obra se podría enfocar desde muchos puntos de vista, como la perspectiva clínica, por ejemplo, ya que se trata de alguien alienado por las enseñanzas religiosas y por frustraciones familiares de la niñez que lo convierten en alguien desquiciado. En fin, como un loco que ha tomado a la religión como una manera de encauzar su demencia y extravío.

Igualmente, se podría postular que *Éxtasis* es una crítica a la exterioridad del catolicismo –los santos, las estampas, la música eclesiástica, los ritos– y a lo que todo ello conduce. Pero en ambos casos se trataría de lecturas empobrecedoras del espectáculo. Porque el delirio y la búsqueda del protagonista tiene que ver con unos deseos más profundos de encontrar la trascendencia y

el sentido de la vida, algo que vaya más allá de las cosas mismas. Utopía, ideales, real sentido religioso, valores o cualquiera de estos sueños que el entorno de la obra da por desaparecidos, son los que están en el fondo de la peregrinación de Andrés. A su vez, confusión, sarcasmo y dolor son lo que parece prevalecer y no hay actualmente –según el planteamiento de *Éxtasis*– remedios para ello.

Con esta obra, Griffero profundiza su estética nada de obvia en los conceptos y consolidada en los aspectos de puesta en escena, dando un paso en su desarrollo dramatúrgico. Su excesivo abigarramiento y a ratos falta de síntesis atentan contra su propuesta, pero el saldo del espectáculo es interesante, sugestivo y polémico, continuando en la búsqueda de un lenguaje teatral original que merece ser visto. En gran parte ello se logra merced a un grupo homogéneo de actores, donde destacan Margarita Barón, Verónica García-Huidobro y Naldy Hernández.



Mensaje, noviembre de 1994

Río abajo, institucionalización y consolidación dramática

Según datos informales, desde el reestreno de *Mama Rosa* en 1982 que el Teatro Nacional Chileno no tenía tan alta de asistencia de público "espontáneo", como ha ocurrido en los últimos dos meses con *Río abajo*, escrita y dirigida por Ramón Griffero. Las funciones, abarrotadas de leales espectadores básicamente juveniles, se prolongaron incluso en dos presentaciones diarias y llevaron a un territorio masivo y distinto –la sala Antonio Varas– un modelo de teatro que hasta hace algún tiempo se mantuvo todavía en cierta periferia. Con esta obra, Griffero consiguió una "institucionalización" de su personal estética, aunque no necesariamente sus temas y su formalismo se pasaron al oficialismo cultural, del que ha sido un severo crítico en los últimos años.



En rigor, la propuesta de Griffero a comienzos de los años 80 nació bastante más allá de una mera periferia: en la marginalidad teatral misma. Su postura, y la del grupo que lo acompañaba, no sólo se oponía a los modelos estéticos y valóricos alentados por el sistema político de aquella etapa de la vida chilena, sino también a la disidencia oficial en el campo de las artes. Es memorable el invierno de 1985, cuando su compañía Teatro de Fin de Siglo estrenó *Cinema-Utoppia*. Toda la presentación estaba rodeada de una atmósfera de marginalidad: su autor-director prácticamente carecía de un nombre en los escenarios nacionales; la sala El Trolley donde ocurrió el estreno había sido, en efecto, un galpón para guardar dichos vehículos –ennoblecidos después por su rodaje incontaminador– y ubicado en un sospechoso barrio de extramuros; los actores eran desconocidos, la temática algo confusa y el escenario –sobre todo el escenario– francamente desconcertante, que no era ni living ni sitio eriazo ni banco de una plaza.

En él se reconstruía un añoso cine de los años 40 en Santiago, y su primer plano lo ocupaban las hileras de butacas. Más al fondo una pantalla, que en el momento de comenzar la película se levantaba imperceptiblemente y mostraba que el escenario y los personajes del film eran reales y no proyectados. Incluso, más al fondo de la escena las luces eléctricas de un teléfono público continuaban la profundidad de campo. Los dolores, pérdidas de utopías, las esperanzas y soledades de los "espectadores" situados en las butacas del cine eran paralelos y recíprocos con los de la historia fílmica.

Cine dentro del teatro, colisiones entre la penosa realidad y las iluminadas fantasías, y sobre todo la elaboración de un lenguaje escénico y dramático radicalmente diverso al de entonces vigente, fueron los aspectos que inmediatamente llamaron la atención. Desde entonces, la obligada marginalidad del grupo se convirtió poco a poco en aquella periferia más o menos aceptable. Por lo demás, singulares animadores del teatro chileno posterior –directores que con los años formularon vigorosas "ideologías" teatrales– crecieron en El Trolley: Alfredo Castro, Willy Semler, Verónica García-Huidobro, Rodrigo Pérez y el escenógrafo Herbert Jonckers.

Después, Ramón Griffero depuró y amplió su propuesta, formada por la imaginería escénica de múltiples lenguajes que convergían en un mismo espacio, y por los temas, personajes y situaciones que le obsesionaban. Entre sus puestas en escena más recordables estuvieron *99 La morgue, ¡Ughtt... Fassbinder!, Santiago Bauhaus* y *Éxtasis*.

Si en *Cinema-Uttopia* la disposición escénica era horizontal, hasta perderse en un fondo de máxima extensión, en *Río abajo* el universo espacial es vertical: representa el frontis de un block popular de departamentos de cuatro pisos. Esta visión permite que el espectador presencie –a veces en forma simultánea– las vidas mínimas de sus ocupantes, entre las que se encuentran una muchacha enamorada e ingenua, un gay, una madura mujer anclada en su pasado izquierdista, un ex agente de servicios de seguridad, un muchacho sin horizontes que cae en el delincuencia... Como antes, Griffero no trabaja sobre estrictas sicologías,

sino más sobre tipos o personajes-emblemas que representan conflictos o ideas de la sociedad actual.

Paradójicamente, la cara visible y evidente del edificio revela el rostro oscuro e innombrado de un Chile exitoso, presente a veces sólo en la feroz crónica policial de los diarios y sobre todo de la televisión. Esta áspera visión de vidas sombrías u opacas, donde la violencia y la marginación se sobreponen a las ansias de poesía y trascendencia, convierten a ratos a *Río abajo* en un documento de ribetes criollistas, una ventana que se abre inesperadamente hacia el chocante y perturbador mundo sumergido. Así, la obra exhibe uno de los perfiles más trasparentes de la estética de Griffero: un universo de temas y protagonistas que coinciden sobre el escenario orquestadamente y en distintos planos de la realidad, de manera cinética. Vidas públicas y privadas se hacen evidentes a los ojos del espectador, gracias a esta reconstrucción de los espacios, los que muchas veces son más elocuentes que las palabras mismas. Esencialmente son seres de la marginalidad urbana los que habitan allí, al igual que los protagonistas de *Soy de la Plaza Italia*, su volumen de relatos publicado hace un par de años.



Río abajo –que tiene el irónico título de *Thunder River*, revelando los cambios en las preferencias de cierta cultura chilena popular y las referencias al cine que la obra posee– carece de un misterio necesario, de un enigma gaseoso, de la ambigüedad que envolvía otras puestas en escena de Griffero, donde a veces había más preguntas que respuestas. Es su tributo a este retrato más fotográfico por el que optó. Saltándose ciertos monólogos algo presuntuosos y el caricaturesco personaje de Eugenia, lo que queda es la muestra –ahora masiva, o todo lo masiva que puede ser una representación teatral en Chile– de una estética que modificó drásticamente el mapa teatral chileno y de la que muchos sólo tenían referencias indirectas.

«Artes y Letras», *El Mercurio*, septiembre de 1995

LAS RAZONES DE UN *REGRESO SIN CAUSA*

Regreso sin causa, del joven autor Jaime Miranda, ha vencido exitosamente los cinco meses de funciones, que seguramente se extenderán por bastante tiempo más.



Se trata de un montaje de realismo crítico costumbrista (si existiera esa clasificación), que enfrenta un tema doloroso y presente: el exilio. También, pero en segundo lugar, se toca la temática de la cesantía en Chile hoy día. La mezcla de ambas realidades nacionales se constituyen en un gancho especialmente seductor para un público inconformista que desea ver sobre el escenario sus propias obsesiones cotidianas, de una forma dramática tal que no impliquen tortura o densidad excesivas. Porque *Regreso sin causa* es una obra aligerada de la carga más dolorosa del tema, chispeante, en que el drama del exilio o la cesantía está atravesada por una corriente eléctrica de humor permanente. No sólo los continuos chistes o las situaciones cómicas brotan aquí a cada paso, sino que la pareja de personajes básicos derrocha simpatía y observaciones agudas, incluso en los momentos más tensos. La suma, por lo tanto, de lenguaje coloquial, de humor, de problemas palpitantes en la atmósfera chilena, y la simplicidad de su forma –ajena a cualquier experimentación– se vuelven el gesto fundamental que atrae al gran público.

Nuestro teatro chileno sabe que cuando quiere acertar al éxito de taquilla, debe saber combinar en perfecta proporción estos últimos elementos. Si *La nona,* del argentino Roberto Cossa continúa a tablero vuelto después de tantos meses, es en gran medida porque el humor impregna la sala. El público intuye que detrás de esa risa se esconde algo importante, que oculto bajo los pliegues de esa centenaria protagonista hay algún elemento relacionado con su vida personal. El costumbrismo histórico de

Mama Rosa, hace algunos años o el sostenido éxito de *¿Dónde estará la Jeannette?*, de Luis Rivano, con sus fórmulas probadas y aprobadas, sus livings de clase media, canciones populares y conflictos cotidianos, forman parte de la receta ideal que conquista al espectador reticente a nuevos aires experimentales.



María Elena Duvauchelle (Chela) y Julio Jung (Mario): exilio, retorno y cesantía para un retrato realista del Chile de los 80.

Regreso sin causa es la historia de Mario (Julio Jung) y de Chela (María Elena Duvauchelle), un maduro matrimonio chileno de clase media que vive exiliado en Suecia desde 1973. La primera parte de la obra muestra, precisamente, el final de su destierro, con la necesidad de retornar a la patria y la llegada del permiso necesario. Tienen dos hijos adolescentes que ya no viven en su casa y cuyas brújulas parecen estar perdidas en ese frío país que no sienten de ellos, pero donde tampoco Chile significa mucho. En el departamento de esta dueña de casa y este profesor vive el padre de él, un antiguo político chileno, causa de fondo del exilio familiar. El segundo acto muestra la vida de ambos retornados a Santiago, con graves dificultades económicas, sin trabajo y esperando que llegue el permiso de retorno del padre, el que no aparece sino hasta su muerte. La obra finaliza con un "Epílogo"

donde Mario y Chela hacen un llamado para que se comprenda el drama del exilio y se les dé una oportunidad a los retornados.

Regreso sin causa difícilmente podría calificarse de obra sobresaliente en el panorama del teatro chileno. Se apoya en esas fórmulas conocidas por el gran público, en que la coloquialidad del lenguaje, lo risible de las situaciones, lo reconocible del mundo retratado y los oportunos chistes y observaciones de sus protagonistas, son su material esencial y muy bien ensamblado.

Su "Epílogo" es la búsqueda del equilibrio frente al torrente humorístico que precedió el final. En esta última parte se verbaliza el problema del exilio y el retorno, saliéndose del tono anterior. Este final –un discutible discurso moral en que se les explica a los presentes el significado de vivir afuera– pretende equiparar el tono de la obra, dándole una solemnidad incómoda. Si se optó por un camino festivo, no debería existir ese quiebre estilístico abrupto, como pretendiendo decir lo que no se dijo o no quedó claro.



Regreso sin causa tiene un éxito explicable y saludable. Su mérito consistió en haber usado los recursos probados del teatro chileno y que gustan del gran público. Pero esta misma forma deja sólo como original el tema central. Su valor, desde el punto de vista del teatro chileno, es haber escenificado un asunto todavía poco tocado, aun cuando no el aportar con un camino expresivo distinto y original.

Mensaje, mayo 1985

El Nueva York de Enrique Lihn

Hace exactamente un año, el poeta Enrique Lihn estrenó, a través del grupo Imagen, *La Meka*, su primera obra teatral. La historia de un dictador presuntamente oriental y su argumento barroco, sumados a un estilo esperpéntico y desaforado, hicieron que el mundo teatral propuesto por Lihn no tuviera una acogida razonable. *La Meka* escapaba a ese tono realista nacional y su desenfado anarquista despistó al espectador menos prevenido. Ahora, Lihn insiste por segunda vez con su *Nueva York, cartas marcadas*, recién estrenada por un grupo de actores jóvenes en La Casa Larga de la calle Bellavista, que cobija a artistas plásticos y donde se ha acondicionado una pequeña sala teatral.



El estreno de *La Meka* no escapó a la tradicional tendencia poética de Lihn e incluso se podría pensar como una prolongación de su novela *El arte de la palabra*. Efectivamente, ese primer estreno basaba su accionar dramático más en la retórica verbal que en el puro conflicto teatral. De una o de otra manera el espectador se enfrenta con el inmenso edificio de la palabra, con los basurales de un lenguaje desquiciado que permitía ocultar el horror y el escándalo. Los personajes no tenían aquella definición sicológica tan apreciada por el realismo chileno. Allí, Lihn echó mano a discursos oficiales, festivales de la canción, tics televisivos, prensa oficialista, retórica cotidiana, novelas de aventuras, best sellers y múltiples referencias literarias. Continuación de su poesía, porque allí se rechazaba la posibilidad de un retrato realista de los tiempos vividos, optándose, más bien, por denunciar el artificio y ponerlo en evidencia.

Nueva York, cartas marcadas no deja de recordar un libro de poesías de Lihn: *París, situación irregular*, no sólo por la semejanza fonética de ambos, sino también por la actitud del viajero de

paso inserto en un universo ajeno y distinto. *Nueva York, cartas marcadas* es una historia de la picaresca, la de un posible chileno, Carlos, que ha debido huir de San Diego (¿Santiago?) hacia Estados Unidos, por deudas impagas que contrajo durante el boom económico. De 41 años, sin una profesión definida y cierta afición por la literatura, Carlos escribe una serie de cartas a su madre, las que contrastan vergonzosamente con su situación actual.

Pero en estas cartas no pretende Carlos convencer a su madre de que vive una situación económica excelente –como es lo tradicional en estos casos–, sino de mitificar su condición de héroe político exiliado, aquél que supuestamente ha dejado el sudor y la sangre por su lucha contra el gobierno militar establecido. La verdad es que Carlos es un vulgar estafador que sobrevive apenas en una ciudad violenta y que le muestra con mayor evidencia su condición marginal y poco definida.

Paralelamente a la historia personal-político-económica de Carlos, y gracias a sus aventuras de pacotilla, la obra hace un mural a ratos costumbrista de una ciudad desquiciada, como indica el lugar común, pero cuyo horror proviene ahora de la policía. Zorba El Griego (encarnado por el propio Lihn), dueño de un restaurante donde Carlos trabaja, convence a un policía amigo para que declare en contra de sus compañeros de oficio, que denuncie las torturas que en los cuarteles se cometen en contra de los delincuentes habituales. Ello dará la imagen de un hombre puro y honesto. Lamentablemente, para el joven policía esta táctica contrasta con la política Reagan basada en la "fidelidad", una forma que se ha denominado de "fascismo amable". El submundo de la homosexualidad, las tiendas porno, la corrupción institucional y la desesperación de los latinos por obtener visa de residencia, son elementos que conforman el gran fresco realista de *Nueva York, cartas marcadas*.

Aun cuando la construcción argumental de la obra continúa con un barroquismo anecdótico que le era característico a *La Meka*, se observa aquí una mayor ambición realista en cuanto a las intenciones. La obra no es exactamente una denuncia "de literatura comprometida", pero al menos la picaresca de estos

personajes es reconocible por el grueso del público, se acerca a una experiencia cotidiana mayor. En *Nueva York, cartas marcadas,* salta al escenario la corrupción de instituciones sagradas y toda esa espectacular puesta en escena de las organizaciones destinadas a preservar el orden, donde un latinoamericano es tragado y reducido a la nada. Al final, Carlos termina en estado de postración ante una máquina infernal instalada en una tienda porno, intentando conseguir trabajo ("su limosna es mi sueldo").

No debería extrañar que en su segunda obra Enrique Lihn haga uno de los personajes, Zorba El Griego: hacia 1950 solía montar espectáculos con Alejandro Jodorowsky, cercanos al teatro de mimos y al esperpento. Después, en 1979, encarnó a Gerard de Pompier, un antiguo caballero positivista, representante de una retórica antigua, la de los fuegos sagrados y las cosas sublimes. El espectáculo se denominó Happening Contracultural y también fue la prolongación de su poesía, aquélla que busca poner en evidencia el estereotipo y el tópico, el discurso pretendidamente original, la tramoya de la palabrería oficial.

Nueva York, cartas marcadas guarda relación con aquello, pero Lihn construye aquí una visión más costumbrista de la ciudad contemporánea, husmeando en sus rincones más sórdidos, en su erotismo, sus lacras y su violencia. Seguramente una dirección teatral que hubiera conocido la obra desde el comienzo, habría ajustado la puesta en escena a códigos teatrales más rigurosos, habría podado el exceso de brotes, habría pulido un texto donde se deja ver que Lihn es primero poeta y después dramaturgo. Con todo, la obra se instala con una fuerza novedosa en el panorama teatral chileno. *Nueva York, cartas marcadas* es la otra cara de la medalla, un equilibrio entre el tono realista y el grotesco.

Apsi, diciembre de 1985

Ardiente paciencia, poesía simple y popular

No resulta extraño el eco tumultuoso que *Ardiente paciencia* ha conseguido entre el público chileno. Y este éxito masivo tampoco era difícil de vaticinar: Skármeta retoma en su obra personajes, poemas, anécdotas y sucesos que permanecen grabados en el fondo de una memoria colectiva nacional y ante los cuales el espectador promedio debe necesariamente sentirse afectado.



Ardiente paciencia gira en torno a la figura de Pablo Neruda, entre los años 1969 y 1973, fundamentalmente en su retiro de Isla Negra. Se trata de un Neruda amable, coloquial y casi idealizado. Pero más que el Neruda histórico, lo que se proyecta aquí es la idea de un Neruda cualquiera, hecho a la medida de Skármeta. Que coincida o no con lo que efectivamente fue el poeta, no tiene mayor significación. *Ardiente paciencia* no es, en definitiva, una biografía ni un estudio histórico, sino que la historia doméstica de unos personajes sencillos, a través de los cuales se proyecta un trozo de tragedia y de comedia nacionales.

Su argumento coloca a Pablo Neruda (Julio Jung) en su casa de la playa, donde cotidianamente recibe voluminosos envíos traídos por el cartero, Mario Jiménez (Claudio Arredondo). Entre ambos nace la amistad del maestro y su discípulo. Joven e inexperto, Mario se ha enamorado de Beatriz (Amparo Noguera), y recurre al poeta como eficaz tabla de salvación: por él es iniciado en el arte de construir metáforas –y de plagiárselas al premio Nobel–, además de lograr interceder para aplacar las iras de la madre de Beatriz (María Elena Duvauchelle). Históricamente, en la obra otros sucesos se van encadenando: la posible postulación de Neruda como candidato presidencial en 1970, el triunfo de Salvador Allende, el otorgamiento del Nobel y la embajada en París. Hasta aquí, *Ardiente paciencia* tiene un tono de comedia, algo

liviano y oxigenante. Incluso el matrimonio de Mario y Beatriz parece consolidar un final feliz convencional. Pero abruptamente –cosa que en la película y la novela homónimas ocurre gradualmente– sobreviene el drama: el golpe militar y sus consecuencias.

Si la primera parte de la obra tiene ese aire festivo y chispeante, se debe, en gran medida, a la utilización por parte de Skármeta de la poesía de Neruda en los parlamentos. En rigor, es su poesía la que protagoniza esta historia, no exactamente los personajes. El mismo Neruda recita versos intercalados, se enoja por el hurto lírico y es criticado por la madre de Beatriz por lo que ha escrito, no por lo que ha hecho. Beatriz cae embobada frente a los sortilegios de Mario, quien describe su cuerpo y su sonrisa con metáforas y versos copiados. El espectador se deja mecer en este mundo de palabras y ya no sabe distinguir a quién pertenece qué poema. Skármeta, por lo tanto, ha construido una obra desde los textos de Neruda y es su creación la que moviliza a los personajes y desarrolla el conflicto. Pero es, lógicamente, la poesía nerudiana más simple y transparente, la más conocida y popular. Es en este sentido que *Ardiente paciencia* tiene una rápida llegada en el espectador chileno.



Pero la obra apela al espectador en el plano de la historia de Chile más reciente. El contraste entre pasado y presente es chocante: antes, triunfos poéticos internacionales, movilidad política, amor adolescente y mutua aceptación de las personas. Después, avasallamiento y muerte. Esta simplicidad confiere a la obra un carácter popular y masivo. Su mérito es el tocar las fibras íntimas de una memoria colectiva y devolver al espectador lo que éste siempre transportó. Su desventaja, en cambio, es que a ratos se notan demasiado estos efectos, se adivina de antemano el recurso que se utilizará y la tecla que se pulsará para emocionar al espectador.

La dirección de Héctor Noguera para la versión chilena de El Nuevo Grupo, se encarga de rescatar precisamente toda emotividad original de la obra, dando un marco adecuado en la escenografía y logrando un grupo actoral sólido. No resulta convincente, en cambio, la eliminación del universo erótico de Skármeta –una de las claves para entender su narrativa– y de

algunas escenas significativas, como la del cartero recogiendo ruidos de Isla Negra para enviárselos en una cassette al poeta embajador. Con todo, *Ardiente paciencia* se adueña férreamente del escenario de El Galpón de los Leones y logra la intención primitiva de su autor: llamar a los recuerdos, las huellas, los sucesos, los personajes y las palabras que permanecen vivos en el espectador más maduro.

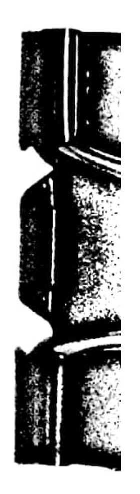
Mensaje, julio 1986



Salmón Vudú,
TEATRO DE MESCOLANZA POP

Las dos palabras que componen el título de esta obra del joven grupo Los que no Estaban Muertos –"salmón" y "vudú"– sintetizan la aparente relación entre el primer y el segundo acto de ella: es decir, ninguna. Pero aunque la conexión sea arbitraria, de igual manera hay algo misteriosamente fonético que, absurdamente, las une.

Ganadora del tercer Festival de Teatro del Instituto Chileno Norteamericano de Cultura, en agosto pasado, *Salmón Vudú* tuvo arrastre entre el público juvenil, hasta el punto de ser remontada en la sala La Batuta durante el mes de septiembre. Los tres componentes del grupo –Laura Pizarro, Juan Carlos Zagal y Jaime Lorca– son los autores del texto, directores y autores, simultáneamente.



Estilo, temática y actuación difieren radicalmente en los dos actos de *Salmón Vudú*. En el primero se suceden escenas, imágenes, chispazos que son fundamentalmente situaciones llevadas al paroxismo: alguien cuenta la anécdota de un tipo que es asesinado en la barra de un bar, y nadie dice nada; otros dos narran de cómo la mierda invadió la ciudad, mientras son envueltos en papel higiénico, y otro parodia el gangoseo nerudiano a la vez que mira por la ventana: "Afuera, la lluvia cae y me llega a las rodillas".

En total, siete "cuentos" componen este primer acto, iniciado y finalizado por tres personajes que tararean desformadamente una melodía ya desformada, mientras arrastran un pie por el escenario. Según la explicación del grupo, se trata de un ambiente esquizofrénico donde conviven locos, NN y desconocidos que pueblan las grandes ciudades contemporáneas. No hacía falta la explicación, porque es la atmósfera demencial y las situaciones

que apelan a lugares oscuros del espectador lo que predomina. Todo aquí es la recreación de un ambiente de muerte, locura y violencia, teñido por un humor a veces grotesco y otras veces paródico.

El segundo acto está ceñido, en cambio, a normas clásicas de narración. Allí se cuenta –lineal y sencillamente– la historia de don Pedro Fernández de Quiroz, conquistador español del siglo XVI, soñador, romántico y aventurero, que arduamente consigue financiamiento con la reina y el Papa para allegarse a las Indias y esparcir el mensaje cristiano. Como tantas otras veces, don Pedro es el buscador de un paraíso perdido que encuentra pero al cual no reconoce y que, por supuesto, pierde. Aunque demasiado extenso, obvio a ratos y pareciendo en algunos pasajes un mero ejercicio de actuación, este segundo acto posee un fresco ingenio para solucionar en un escenario pequeño las dificultades que impone contar las desdichas del protagonista sobre un velero, sumado a una actuación picaresca. Así, una extraña armazón de madera sirve para simular un podio, unos camarotes, un barco o lo que sea. Aquí, el tono humorístico de la actuación sobrelleva los pasajes que se prolongan en exceso.

Al revés de lo que ha hecho el teatro chileno adulto en estos años, *Salmón Vudú* es una obra que no está interesada en contingencias ni mensajes demasiado obvios, ni siquiera en poseer ciertos ganchos políticos o sociales que aseguren parte de una taquilla. Su exploración, en cambio, transcurre –como en otros grupos jóvenes del último período– por las vías inconscientes e irracionales, mezcla de imágenes absurdas, narraciones estúpidas, situaciones donde se parodia la retórica en boga y donde se echa mano a lenguajes prestados y habitualmente rebajados, como los de la radio y la televisión. Pero aquí ya no se trata de esa parodia que remedaba los estilos de los medios de comunicación de masas, sino más bien de apropiarse de esas formas y utilizarlas, integrándolas en la narración teatral.

Se entiende que *Salmón Vudú* haya ganado el Festival del Instituto Chileno Norteamericano de Cultura y que siga presentándose ante el público juvenil: su mescolanza pop de modos donde coexisten lo épico con lo absurdo, sus variadas formas y

temas, su no ir a ninguna parte ideológicamente predeterminada y el apuntar al depósito de pesadilla con que llega el público al teatro, son factores más que suficientes para tener sintonía en un importante grupo de espectadores, aportando, de pasada, otro enfoque al manido realismo del teatro chileno. Merecen prolongarse en otras obras que depuren su estilo.

Incluso hasta es esperable un cambio de nombre del grupo.

Apsi, octubre de 1988



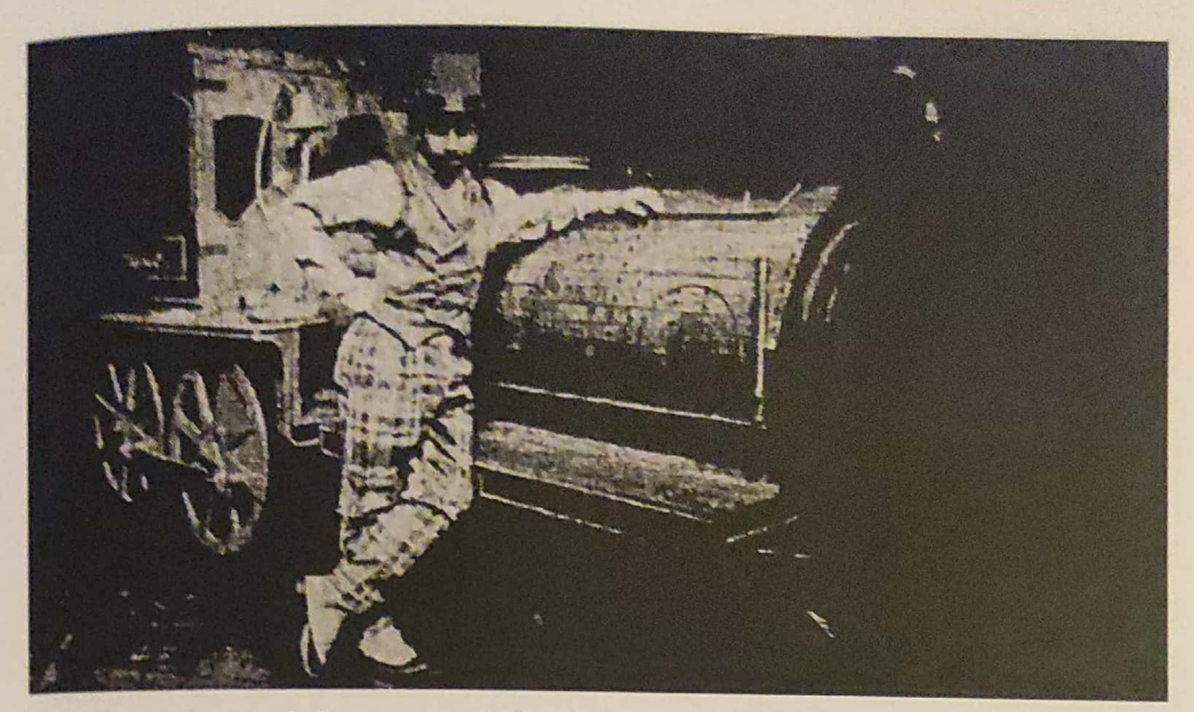
Retrospectiva de La Troppa

Cuando comenzó a trabajar en 1987, La Troppa exhibía un nombre ligeramente siniestro: Los que no Estaban Muertos. Con ese apelativo estrenaron *El santo patrono* y *Salmón Vudú,* algo así como el embrión de sus montajes posteriores.

Justamente en esta última obra se narraba la historia de don Pedro Fernández de Quiroz, un místico descubridor español de finales del siglo XVI que se echaba al mar y batallaba con obstáculos innumerables, con el objetivo conseguir una conversión humanitaria de los indígenas americanos. Dos claves poseía *Salmón Vudú,* que después se ampliarían y enriquecerían en las futuras puestas en escena del grupo (*Rap del Quijote,* 1989; *Pinocchio,* 1990; *Lobo,* 1992, y *Viaje al centro de la tierra,* 1995): la narración épica de un viaje, y la materialidad de la puesta en escena, que en ese caso inaugural incluía una suerte de barcaza transformable que copaba el escenario y desde donde los personajes vivían sus empresas.



Las obras posteriores perfeccionaron aquella primera propuesta y le otorgaron a La Troppa un lugar destacado en la marea renovadora del teatro chileno que a fines de los años 80 se había consolidado. Al revés de ciertas experimentaciones juveniles de décadas anteriores, que se despojaron de la utilería y basaron su trabajo sólo en el cuerpo del actor, La Troppa saturó el escenario de elementos y objetos –la mayoría de las veces creados o adaptados para la obra– que no sólo estuvieran al servicio de la historia, sino que constituyeran parte de su esencia: la escenografía también *era* la obra. Así, por ejemplo, en *Rap del Quijote* una gigantesca cama elástica catapultaba a los personajes hacia sus aventuras; en *Pinocchio* una especie de pinza de ropa enorme sostenía a Gepetto y su muñeco, y en *Viaje al centro de la tierra,* una



Jaime Lorca junto a la locomotora de las peripecias imaginadas por Julio Verne, el más elocuente artefacto de la "estética de la materialidad" de La Troppa.

formidable locomotora no sólo cobijaba a los protagonistas, sino que también se convertía en los túneles y estrechos pasadizos que los trotamundos de Julio Verne vivieron en la novela.

Además de un objeto central y dominante –una escultura móvil capaz de transformarse en otros elementos– sus montajes incluyen una multitud de materiales, un instrumental casi delirante: automóviles pequeños, semáforos, paraguas de tamaño mediano, paneles, sillas desplegables, instrumentos musicales y otros que pueda aportar la tecnología contemporánea. La mayoría de ellos proviene de una manufactura artesanal donde los integrantes del grupo (Juan Carlos Zagal, Laura Pizarro y Jaime Lorca) participan activamente en su elaboración, añadiendo otro elemento de originalidad en el sistema de producción de su forma teatral. En *Lobo* hay ciertos hallazgos notables: una ventana que se transforma en un mueble de maquillaje, en un microbús Santiago-Puente Alto y, finalmente, en una caja registradora de supermercado.

Con este poblamiento del escenario, sus cambios vertiginosos, el incesante ir y venir de cosas y hombres ante los ojos del público, La Troppa inventó una nueva manera de contar, otra forma de abordar relatos conocidos, ya que todos están basadas en obras populares de la literatura universal. Si bien la verbalidad es uno

de sus pilares escénicos, la originalidad narrativa proviene precisamente de la utilización de objetos que irradian con otra luz las historias, descubren sus ángulos inéditos o simplemente las recrean a los ojos del espectador actual. En esa lúdica imaginería reside la particular estética de sus espectáculos.

Pero al contrario de quedarse en una pura materialidad más o menos ingeniosa, sus montajes han profundizado en un tema apasionante y revelador: el viaje como modo de transformación, la combinación entre itinerancia física y espiritual. Ya sólo el nombre del grupo es emblemático de ello. Así, en *Rap del Quijote* el protagonista conoce mucho más de la condición humana cuando ha finalizado sus batallas, y Pinocchio es un auténtico ser humano después de terminar de huir de Gepetto.

Por su parte *Lobo* –basada en la novela de Boris Vian– es también la historia de un viaje: la de un hombre-lobo que en la selva se perdía entre los animales y en la ciudad entre los hombres, y que busca su verdadera condición en la convivencia de sus semejantes. Al término de su travesía, los personajes de *Viaje al centro de la tierra* se han convertido también en exploradores de sí mismos y han conocido los límites de su propia condición. Así, estas puestas en escena no han renunciado a contar una historia, como lo ha hecho una zona del actual teatro chileno, sino que, al revés, han redescubierto su gracia y su valor, los diversos pliegues de su humor, conduciendo al espectador a través de una aventura que le muestre sus propios sucesos interiores.

Hijos de la cultura audiovisual, los miembros de La Troppa han incorporado la estética del cómic, del videoclip, de la música rock, de los tics del la jerga callejera, del cine y la televisión, consiguiendo de este modo una empatía con el espectador más joven, que quiere verse reflejado en un lenguaje y unos códigos comunes. De allí su éxito entre un público de edad menor, que erradamente ha etiquetado su teatro como "infantil". En rigor, su gran logro ha sido abarcar a amplios espectadores que descubren, o redescubren, los potenciales del teatro actual gracias a estos montajes. De pasada, La Troppa ha demostrado que el fetiche de la improvisación –en realidad, ligereza disfrazada

de espontaneidad– no es un camino válido, sino que, al parecer, la constancia en una línea de trabajo y de investigación, el sostenerse en lo que se cree, produce sólidas y permanentes cosechas.

La retrospectiva de La Troppa programada para las próximas semanas, antes de una gira internacional por diversos países del continente, son una espléndida oportunidad de apreciar estos logros, de asomarse a un teatro diverso y distinto, contemporáneo y de larga vigencia.

«Artes y Letras», *El Mercurio*, marzo de 1996



A fuego lento: made in Pinochet

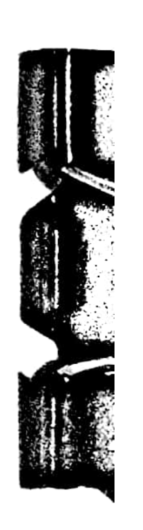
Marilú y Vito son un matrimonio de profesores chilenos maduros, típico en las frustraciones de una clase media profesional afectada por los últimos quince años de gobierno: ambos están cesantes de sus respectivos oficios y se han dedicado a otros menesteres para sobrevivir. Así, Marilú (Ana María Palma) diseña vestuario para tiendas de moda, y Vito (Aníbal Reyna) tiene un puesto en el Mercado Persa y ocasionalmente practica lo que es su vocación: hacer clases de química.

La tarde en que transcurre la acción de *A fuego lento* –montada por la Compañía de Teatro de Cámara, bajo la dirección de Guillermo Semler– es abril de 1987, durante la visita de Juan Pablo II a Chile. Ahí, el matrimonio recibe a Mónica (Mónica Carrasco), hermana de Marilú, exiliada en Inglaterra, a quien han autorizado para permanecer durante un mes en el país. Mónica vive con Alberto (Mario Gatica), su marido. En su caso, el exilio resulta algo inexplicable, porque, si bien militaron en partidos de izquierda, la razón para emigrar fue económica. Una vez en el extranjero, sus pasaportes fueron marcados con la histórica letra L.

La obra es el encuentro de dos visiones respecto de la situación chilena de los últimos catorce años, o al menos las desventuras más o menos habituales de algunas familias que se quebraron entre el interior y el exterior. Vito, quien jamás salió de Chile y debió mantenerse apenas, guarda un destemplado rencor por Alberto, a quien acusa de haber abusado de su condición de exiliado, de haber sido un industrial en quiebra que pudo reorganizar sólidamente su situación económica afuera. Mientras tanto –sostiene Vito– el peso de las angustias y los temores lo tuvieron que sobrellevar quienes permanecieron en Chile. El otro punto de conflicto de Vito surge contra Sergio (Jorge Gajardo),

padrastro de ambas hermanas, a quien poco le ha importado el régimen y ha incursionado en negocios de variado pelaje donde a veces le ha ido mal y a veces bien.

En la primera parte de la obra, el matrimonio de Vito y Marilú prepara el almuerzo de recepción, ocasión ideal para que ella le insista a su marido que no complique la situación agrediendo a la familia ni tomando tanto vino. Vito –claro– bebe en exceso y a poco de recibir a las visitas se trenza en acusaciones hirientes y descomunales. Alberto se defiende, argumentando que soportar el exilio es también una carga pesada, que la vida afuera no es esa maravilla que se cree aquí dentro, que echaba de menos el país y su gente. Etcétera. La gresca alcanza su máximo nivel cuando telefónicamente se le anuncia a Mónica que su recurso ha sido acogido y por lo tanto pueden retornar. El problema que surge es quién vivirá en la casa donde ahora se encuentran, que pertenece a toda la familia.



El antecedente directo de *A fuego lento* está en *Made in Lanusse,* la exitosa obra argentina estrenada el año pasado en Buenos Aires, donde la situación central es la misma. Allí, en un tono de comedia sentimental, se echaba mano a variados recursos de efecto probado para tocar las fibras más sensibles del espectador. La Compañía de Teatro de Cámara no adaptó la obra argentina, pero sí tomó su idea y argumento básicos, bajo la autoría de Gregory Cohen. Pero el "mensaje" que surge de la creación chilena es más o menos igual: la situación política de los últimos años ha convertido a los miembros de una misma familia en enemigos declarados. La idea que la obra quiere expresar es que el exilio produce absurdas separaciones y quiebres irracionales, siendo ellos incapaces de ver cuál es la verdadera razón de sus peleas. Una especie de made in Pinochet. No queda claro si las disputas familiares se hubieran producido de igual manera, con o sin exilio, porque la historia familiar no fue precisamente de afectos profundos, excepto en ambas hermanas.

A fuego lento es una obra sin misterios ni posibles lecturas complementarias: desde los primeros minutos se anuncia el vendaval que vendrá y con él se cumple rigurosamente. Durante

la hora y media de duración, los personajes hablan sin parar, contando sus problemas íntimos, reiterándolos, aclarándolos, por si quedaba alguna duda. Así, la obra plantea un conflicto esquemático y particularmente reducido: su mundo se remite prácticamente sólo a las mutuas recriminaciones. En ellas también se aprovechan de tensar las cuerdas de rápida emotividad del espectador, rozando a ratos el melodrama o radioteatro más evidente. Quizás ello provenga también de que su sustento es la pura verbalidad, asunto extraño en un autor como Cohen y un director como Semler.

Costumbrista y parlanchina, simple y con escasa anécdota, *A fuego lento* incursiona en un tema casi inédito en la dramaturgia chilena. Ello, y la recreación de ciertos personajes y situaciones tipos a través de actuaciones convincentes, constituyen su mérito principal. No así la propuesta formal, los recursos utilizados, quizás demasiado vistos en el teatro chileno de las últimas décadas.



Apsi, agosto de 1988

DIÁLOGO DE FIN DE SIGLO, BÚSQUEDA DEL PASADO HISTÓRICO

Este estreno de Ictus está basado en textos de Isidora Aguirre, tal como el grupo lo ha hecho con otros autores en montajes a través de la última década. Por ello ha de suponerse que no toda la obra escrita pertenece a esta dramaturga, sino que hay un aporte o complementación que fue dándose seguramente a través del trabajo de puesta en escena.

Su argumento es tan amplio como tumultuoso: al mes de terminada la guerra civil de 1891 en Chile, y al momento del suicidio del perdedor Presidente Balmaceda, Alberto (Nissim Sharim), triunfador en la revolución, es nombrado Intendente de Santiago. Mientras, su hijo Felipe (Francisco Reyes), que había luchado en el bando gobiernista, llega clandestinamente a la casa. Sólo lo ven su prima (Amanda) y la nana Corina (Maité Fernández). Amanda vive en la casa de sus tíos porque su afición a la pintura y sus posturas rupturistas le acarrearon problemas familiares. A su vez, Rosario (Delfina Guzmán), la esposa de Alberto –en el segundo matrimonio de él– sufre con el suicidio de Balmaceda, a quien conoció en su adolescencia y amó en sueños.



En suma, la familia es el eco trágico –en gran parte melodramático– de lo que ocurre en la calle, ese espacio público donde Chile alimenta la intolerancia, la violencia y la fuerza como solución a los problemas políticos y sociales. Y esos sucesos históricos marcarán precisamente un estilo de comportamiento en los personajes, sus familias y sus relaciones con los demás. La ambición de poder y figuración, unida al obcecamiento en una posición ideológica que defiende determinados intereses, provocan la muerte y la destrucción. En este panorama, sólo las mujeres se salvan: en ellas residen la comprensión, el amor y el ansia de cambios. Alberto, mientras tanto, es el símbolo de

esa intolerancia: aunque tiene remordimientos por su proceder durante la guerra y escucha la voz de Balmaceda (José Secall), igualmente es tajante con su hijo y su esposa.

Contada así, *Diálogo de fin de siglo* contiene todos los elementos como para hacer una obra de teatro atractiva y apasionante: un trozo de la historia de Chile, donde ha habido guerra y donde las pasiones, el amor y la violencia son las motivaciones esenciales de los personajes, y cuyos paralelismos políticos con hoy son sólidos, pero no fácilmente obvios.

Pero es tal el caudal de información y las ansias de totalización que la obra pretende, que ello no necesariamente se vuelve en hecho teatral. Durante casi todo el primer acto, los parlamentos ("diálogos") buscan informar al espectador, describirle la situación chilena de fines de siglo, diseñar los personajes, narrar algunos acontecimientos claves que influirán en el drama. Se deshace, por lo tanto, la posibilidad de que las cosas ocurran teatralmente. Las apariciones de Balmaceda con trozos de sus discursos, o los monólogos de Felipe contando su paso por la guerra, paralizan, inmovilizan los sucesos que se supone van a venir. Atrapado en su excesiva verbalidad, el argumento se atasca. Su construcción, además, parece demasiado matemática, al echar mano a recursos ya probados de la narración histórica romántica: muchacha que se casaría con un hombre maduro se enamora de un joven aventurero que rompe con el padre autoritario, etc. La puesta en escena –que dirigió Delfina Guzmán– consigue frenar ese melodramatismo y se vuelca sobre una actuación sobria, diseñándose más finamente la situación y dándole cierta intimidad a aquello que podría resultar destemplado o evidente.

Llama la atención que un grupo como Ictus, uno de cuyos méritos en estos últimos 20 años ha sido precisamente explorar y descubrir un teatro más de puesta en escena que literario, un teatro donde se reivindicaba la función del espectáculo por sobre el texto, haya realizado una obra con exceso de escritura, mucho más discursiva que teatral. Es verdad que muchos elementos retoman precisamente la experiencia anterior de Ictus (como el

uso del escenario casi vacío, la utilización de la luz o la actuación en el balcón de la ópera, donde todos cuchichean y se adivina que ha pasado algo terrible), pero ello no basta para otorgarle la teatralidad necesaria a toda la obra.

Pervive, en todo caso, la búsqueda del pasado histórico chileno como tema central, la exploración dramática de las grandes constantes que nos han dominado, derribando así algunos mitos nacionales que majaderamente nos vienen repitiendo desde siempre.

Mensaje, diciembre 1988



El fenómeno de *La negra Ester*

Considerado como uno de los fenómenos teatrales más apasionantes en los últimos años, *La negra Ester*, basada en las décimas del poeta popular Roberto Parra y dirigida por Andrés Pérez, ha entregado un espectáculo vital que hurga en las raíces de lo chileno y que demuestra que la rigurosidad en la búsqueda y la indagación pueden rendir buenos frutos, levantando así un deslavado panorama teatral del Chile actual.



Más que una obra de teatro de hechuras relativamente tradicionales, *La negra Ester* es un espectáculo en todo el sentido de la palabra, de dos horas de duración. Se presenta al aire libre, sobre un tablado con escasa escenografía de fondo, y a cuyo costado izquierdo está permanentemente en escena una orquesta de tres músicos populares provistos de acordeones, guitarras, banyo y trompetas. Los acordes que introducen la obra son sintomáticos: las primeras notas de la Canción Nacional de Chile que bruscamente se interrumpen para dar paso a una suerte de jazz "huachaca" que obliga a los espectadores, confusos y risueños, a sentarse. Este comienzo da la nota que dominará durante toda la representación: caracterización de lo nacional (incluso la obra cierra con los últimos compases del mismo himno), tono popular y festivo y participación del público.

Y no podía ser de otra manera: el autor de los textos poéticos, Roberto Parra, es el hermano menor de Violeta y Nicanor, folklorista y poetas afincados a la memoria artística chilena en todos los niveles sociales. Cantor popular, Roberto Parra "opera de hecho en los bajos fondos, en el barrio chino de la palabra hablada, al margen de toda convención policial o académica", dice Nicanor, y *La negra Ester* está escrita precisamente en décimas chilenas, un estilo cultivado por intérpretes de bares, circos, boliches de mala

muerte y prostíbulos de provincia, en esta forma: "Partí pa' mi lindo puerto/ un veinticuatro de enero/ qué pinta de caballero/ llevaba el chute Roberto/ lo digo con sentimiento/ Cuando llegué al cabaré/ encontré a la negra Ester/ en brazoh de otro amante/ con una lanzeta picante/ voy a darlo a conocer".

El texto –rigurosamente autobiográfico– narra la pasión que el entonces joven Roberto (Boris Quercia) siente por una hermosa prostituta de Santiago, la negra Ester (Rosa Ramírez), los desprecios de ella y el progresivo acercamiento de ambos. Cuando están felices en su amorío, Roberto decide irse un día, a buscar algo que no tiene claro. Allí se produce la nostalgia por Ester y vuelve, para ser perdonado y comenzar de nuevo el amor. Pero, como en la mayoría de las tragedias amorosas, algo lo obliga a huir: "Me aburrí de la fiestoca/ dejé a la negra Ester/ fue mucho su padecer/ desta pobre chimbiroca/ casi se volvió loca/ por culpa desde maldito/ me castiga Jesucristo/ por vaca y por inhumano/ que valgo menoh que un pito". Sobre estos viajes, encuentros y desencuentros de la pareja, marcados por un "destino fatal", gira la obra, hasta un final en que ella muere



Idas y retornos del protagonista hacia su amada Ester y reconstrucción del pasado y de la cultura chilena de las últimas décadas.

demasiado joven. Desde allí, Roberto no dejará nunca de echar de menos a la mujer.

Las peripecias argumentales no tienen nada original, y aun la obra carece de una historia dramática en el sentido clásico del término. Incluso su armazón dramática, su texto, necesitan de un alto nivel de creatividad en la puesta en escena, ya que de otra manera difícilmente se sostiene como pura obra de teatro. Porque *La negra Ester* es proposición escénica, espectáculo, montaje, mezcla de circo y teatro callejero; sobre el escenario se habla, efectivamente, en décimas, salpicadas de giros nacionales, a veces con lenguaje del lumpen; música de tangos, boleros y cuecas atraviesan la historia y son parte de ella; los personajes son populares: prostitutas, zapateros, campesinos, chinos, emigrados, vagos y marineros. El drama toma unos tipos enclavados en la historia de Chile de este siglo con anécdotas más o menos vulgares o al menos corrientes. La obra es, en suma, un suerte de comedia musical de aquella marginalidad que creíamos olvidada, pero que reaparece en todo su vigor y con la cual nos identificamos.

Lo que ha hecho Andrés Pérez, en suma, es escenificar un trozo de cultura popular chilena, donde la música, la entonación del decir, el movimiento, la gestualidad, los exagerados rasgos faciales, la vestimenta y los espacios, están arraigados en una cultura chilena común a las clases sociales y los niveles educacionales. Durante el espectáculo, además, se hace referencia a un trozo histórico alejado de las actuales contingencias: el terremoto del año 39, la Segunda Guerra Mundial, el gobierno de Pedro Aguirre Cerda... Por todo ello, la propuesta del grupo funda las señas de identidad chilena más en la zona de lo marginal y lo rural, que en lo culto o, incluso, que en los ambientes y los estilos de la clase media. El rostro que surge de ello es violentamente popular, colorido, autónomo, y con un perfil nítido, quizás el más nítido frente a la cultura de otras clases sociales, pero ante lo cual todos nos miramos.

En este sentido, *La negra Ester* es un punto de encuentro de lo nacional, en un momento en que nuestra sociedad ha dejado al descubierto que son más los síntomas de división que los de unión. Mucho se ha especulado sobre el por qué esta obra ha te-

nido una acogida masiva, convirtiéndose en comentario obligado y siendo calificado por muchos como un punto de resurrección del teatro chileno. Además de las razones esbozadas aquí, en el sentido de ser escenificación de una identidad cultural nacional, *La negra Ester* invoca al pasado lejano, que es lo único que tenemos, porque la fragmentación de la historia reciente hace que todos la reconozcamos de manera distinta. Y la obra demuestra que en ese pasado de hace 40 años hay mucho del verdadero país, y que el eje histórico no está necesariamente en septiembre de 1973, así como tampoco en las resonantes hazañas ni en las patrioteras historias nacionales, sino en la vida cotidiana y vulgar de los protagonistas desconocidos. Ese es su mérito y su propuesta, devolviendo al ansioso público que cada noche los ve, una imagen o identidad que creía perdidas.



Mensaje, abril de 1989

Chilenización y deschilenización en *El desquite*



Desalentados por la ausencia de dramaturgos que se ajustaran a sus personales estéticas, desde mediados de los años 80 un joven grupo de directores comenzó a pesquisar en otras fuentes, no necesariamente teatrales, textos para sus puestas en escena. Diarios de vida, literatura antropológica, relatos tradicionales, mitos orales e incluso clásicos para ellos olvidados, como los del propio Shakespeare, sirvieron de base a varias compañías para proponer un teatro diverso y distinto que explorara las facetas dormidas del espacio escénico.

En poesía, el entonces Gran Circo Teatro –dirigido por Andrés Pérez– retomó *La negra Ester*, un antiguo librillo de décimas populares autobiográficas escrito por el cantor Roberto Parra. Hasta la fecha, el poema era conocido en círculos más bien reducidos y para nada académicos. La producción más célebre del Tío Roberto, como le conocían los allegados, eran las "cuecas choras", escuchadas por un público que poco o nada tenía que ver con aquel que posteriormente se volvió fervoroso de la versión teatral de *La negra Ester*. Con estos versos, Andrés Pérez depuró y consolidó una expresión teatral que se había alimentado en París en el Teatro du Soleil, distante de las búsquedas y hallazgos de otros directores chilenos en esos años, pero a su vez muy análoga a la aspiración de encontrar nuevos lenguajes teatrales.

Raramente las cosas coinciden o confluyen armónicamente –"cuajan", según la expresión de la actriz María Izquierdo a pocas semanas del estreno– y el montaje de *La negra Ester* fue uno de esos desusados casos. Actores, dirección, músicos, texto y momento histórico chileno concurrieron en el momento y la madurez exactas. Su óptimo y masivo resultado no fue, en todo caso, fruto de la iluminación del instante, sino producto de años de trabajo

e investigación, que encontró allí su forma concluyente. Tuvo, también, un público que anhelaba reconocerse en un espectáculo que recogiera la chilenidad unitaria, el pasado musical y verbal, los tics con los que fue criado. Quizá porque esa historia no fue precisamente unitaria, es que el siguiente estreno del grupo, *Época 70, Allende,* no tuvo la tumultuosa recepción de la primera.

La negra Ester –y ahora *El desquite,* obra póstuma del mismo Roberto Parra– son espectáculos singulares y hasta extravagantes en el desarrollo del teatro chileno de las tres últimas décadas. Ello, porque con limitadas excepciones, la dramaturgia de los 50 y los 60 desdeñó los temas de la llamada "chilenidad", y sus vertientes criollistas o folklóricas. Su mirada estaba en otra parte, en la intimidad sicológica, en el conflicto ideológico, en la demitificación de la sociedad contemporánea o en la escenificación de la lucha entre los ideales públicos y las opciones individuales. Como en la literatura, muchas veces se huyó con pavor y bochorno de los temas de raíz nacional o de tinte regional. Esto, a pesar de que creaciones como *La remolienda,* de Alejandro Sieveking, o *Chiloé, cielos cubiertos,* de María Asunción Requena, tuvieron una vehemente adhesión de público que se prolonga hasta hoy.



El cimiento de ambas obras dirigidas por Andrés Pérez es la tradición musical, verbal, colórica y anecdótica de Chile. Esa base justifica la efervescente empatía del público que las ha presenciado, quien encontró un espejo donde mirarse, un lugar de pertenencia común que ya parecía lejano. Pero dichos espectáculos no hubieran tenido su masiva recepción –incluso en dispares generaciones– si se hubieran limitado a la reproducción más o menos escrupulosa de ciertos "aires de nuestra tierra", para decirlo con algún cronista del arte popular. Contrabandeada o no, estas representaciones han sido una mirada irónica y tierna, algo distante, paródica y amorosa, simpática y tenuemente crítica del pasado chileno trasmitido por el folklore oral, musical y escritural.

La negra Ester era un recorrido biográfico por las desventuras de un marginal, cuyas insignificantes peripecias en prostíbulos y bares del puerto no aparecían registradas en la historia oficial.

Era la otra historia –la picaresca menos bullada– la que nos pertenecía, la zona de convergencia que el establecimiento oficial, por decenas de años, había postergado o simplemente omitido y que se volvió, entonces, el rostro más verdadero. No se trataba del pasado legal ni público, sino del más sumergido, que entonces se tornó en luminoso.

Con parecidas técnicas teatrales y similar punto de vista, *El desquite* también se hace cargo de ese pasado universal, mezcla de leyenda, memoria oral, radioteatro y música campesina. Su historia toma como figura la imagen del patriarca sureño, señor de sus tierras: don Pablo Casas Cordero (encarnado convincente y terriblemente por Willy Semler). Al momento de enviudar, habita en su casa Ana Luisa (Carola Gimeno), recogida por su esposa hace algunos años como mucama personal. Joven, pobre y hermosa, la muchacha anima en Pablo un amor que el patrón le jura eterno. Cuando le confiesa que está embarazada de él, la expulsa del hogar en una melodramática noche lluviosa. Ayudada por una familia de la zona, Ana encuentra un reducto donde sobrevivir. Desde allí, y aprovechando que su joven amiga Carmen (María Izquierdo) estimula también el frenesí amoroso de don Pablo, se trama una venganza, el desquite por el ultraje recibido.

Sobre un argumento más o menos convencional, el grupo organiza una historia, desenvuelve un relato que hubiera podido quedarse en el mero folklorismo pintoresquista del cual han huido grupos, dramaturgos y directores en los últimos años. El encanto de *El desquite* reside en que la anécdota y los personajes del imaginario popular y colectivo –cacique y terrateniente de comportamiento innoble, muchacha desvalida e ingenua, picardía femenina, música y lenguaje popular–, son proyectados más allá de su pura envoltura criollista. Así, Pablo Casas adquiere dimensiones demoníacas y las mujeres son casi ángeles vengadores. La simultaneidad espacial de los 30 metros de escenario, los muertos que viven más allá de la vida, el inquietante expresionismo de ciertos personajes, elevan el montaje por sobre sus aires puramente campesinos.

Y seguramente lo más decisivo: el tono que atraviesa el espectáculo contiene una delicada ironía sobre nuestras tradiciones,

que nunca se vuelve sarcasmo o sátira despiadada. Cuando Pablo Casas y don Pedro (Aldo Parodi), padre de Carmen, negocian el destino de la muchacha, lo hacen al compás de música gauchesca; el mismo Pedro, cuando ha sido herido de muerte, se da tiempo para cucharear un poco de comida recalentada. Una especie de realismo artificial, basado en un realismo verdadero, crea su propio universo sobre el múltiple escenario, como la lluvia cuadrangular que empapa varios momentos de la acción.

Al revés de lo que se creyó, ni *La negra Ester* ni menos *El desquite* participan de un criollismo fotográfico de huifas y ayayayes, retrato de nuestras usanzas campesinas. Ambas propuestas escénicas se sostienen en un mundo chileno –visto y oído– y desde allí, humorística y afectivamente, indagan en el otro lado de nuestro espejo, mostrando un rostro también verdadero de traiciones, amoríos, engaños y lealtades. Lo oscuro y lo festivo de una misma historia común, gracias al notable trabajo de un grupo teatral que ensancha y profundiza, sostenidamente en el tiempo, su investigación sobre el escenario.



«Artes y Letras», *El Mercurio*, septiembre de 1995

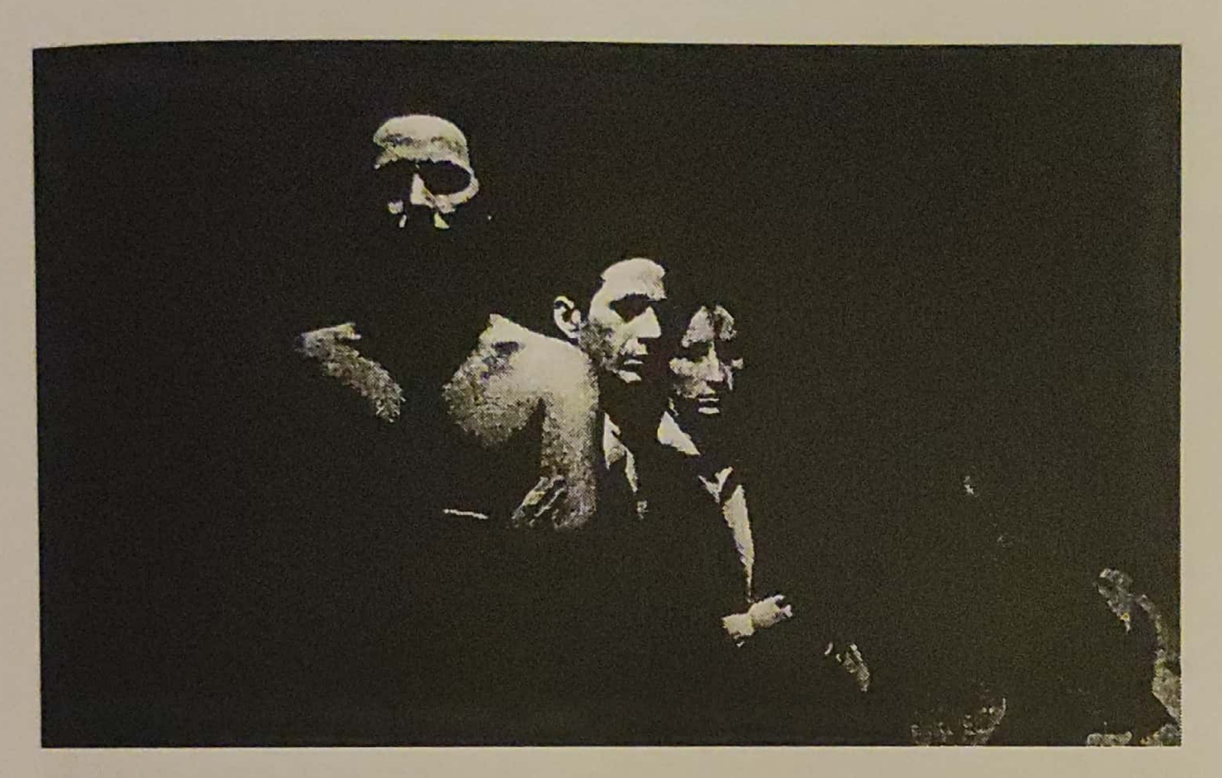
La manzana de Adán: teatro antropológico y de las emociones

Entre los años 1983 y 1987, la periodista Claudia Donoso y la fotógrafo Paz Errázuriz convivieron, entrevistaron y retrataron durante algunas temporadas a un grupo de específica marginalidad chilena: homosexuales travestis que sobreviven gracias a la prostitución. A través de sucesivas jornadas de conversaciones, convivencia y fotografías –tanto en la ciudades de Talca como de Santiago– se produjo el libro *La manzana de Adán*, editado a finales de 1990, y cuyos testimonios gráficos y verbales giran fundamentalmente en torno a la familia Paredes Sierra: la madre y sus dos hijos prostitutos travestis.

Sobre la base de estos textos –esencialmente relatos autobiográficos de sus protagonistas–, el grupo Teatro La Memoria, bajo la dirección de Alfredo Castro, estructuró en 1990 un espectáculo homónimo de una hora y quince minutos de duración, y donde se explora tanto en los aspectos de la oscura dignidad de los personajes, como en los hallazgos escénicos. Sus protagonistas son Keko-Pilar (Rodrigo Pérez), Leo-Evelyn (Alfredo Castro), su madre Mercedes (Paulina Urrutia) y un amigo/a común: Iván Coral-Leyla (Amparo Noguera).

A través de relatos fragmentados y sin que prácticamente exista diálogo entre ellos, los personajes narran una infancia desprotegida, marcada por el signo de lo materno. En ese pasado está la pobreza, el descubrimiento de la homosexualidad y la sobrevivencia a través del "arte" del travestismo, también una forma para atraer hombres hasta su prostíbulo clandestino.

La mirada del montaje actúa a la manera de una íntima instrospección, donde quedan al descubierto la soledad, las ansias de amor y esa áspera batalla cotidiana en tiempos de represión: policías y detectives irrumpen habitualmente en sus hogares



Rodrigo Pérez, Alfredo Castro y Amparo Noguera: una exploración a la oscura dignidad de unos personajes marginados y perseguidos por la institucionalidad social.

para llevarlos detenidos y castigarlos. Seres apartados de todo y de todos, los protagonistas de esta obra carecen de un espacio propio y así lo registra el montaje: su vida doméstica va de un lado a otro, desde la casa a la calle y la cárcel. También su mudanza es continua: cambio de pareja, de nombre y de identidad.

A través de sus relatos se evidencia, también, otro universo tal vez menos conocido: las frecuentes visitas de hombres no homosexuales que buscan sexo y compañía en estos prostitutos. Así, el travestismo –el ser otro mediante la transfiguración– cubre un espectro más amplio de la realidad: se trata de un mundo obturado y doloroso que incluye a muchos más de los que habitualmente poseen "conductas desviadas". En el fondo de todo este documento se penetra en una zona de patética marginalidad que, con un fino concepto de la dignidad humana, devuelve a la sociedad el verdadero retrato de sí misma.

Ello se completa a través del testimonio de otro personaje –igual como el resto, sacado de la vida real santiaguina–: el señor Padilla (Luis Gnecco), un maduro señor de una clase alta venida a menos que visita todos los días a su madre, enterrada en el cementerio, le lleva comida y le conversa. Dice comunicarse

con los muertos y candorosamente cuenta sus secretos actos de travestismo cuando nadie lo ve. Quizás es el personaje que menos encaja en este mundo propuesto por la obra teatral, al revés del libro, donde su discurso es la otra cara de la medalla de los personajes protagónicos.

Al menos dos aspectos destacan en la obra. Por un lado, esa exploración en lugares apartados de los circuitos oficiales, siempre al filo de la navaja y del peligro. Sus personajes están permanentemente amenazados por la muerte en una riña, el deterioro por el alcohol o la brusca soledad. Cuando parecía que todo se había dicho sobre lo más oscuro del régimen militar, esta obra muestra una radiografía amplia y profunda de unos seres acorralados y casi desconocidos.

Por otra parte, el montaje apunta a una distinta y original mirada sobre este mundo, no dejándose arrastrar por aquel recurso teatral que parecía más evidente: el desaforado travestismo en escena. Al revés, nada de eso hay aquí y la mudanza del ropaje se trastoca por una íntima narración del travestismo interior, ese retrato de las emociones personales que construyen la desgarrada personalidad de los protagonistas. A pesar de todo, no es el lamento el tono que predomina. Hay en toda la obra una sobria y bien medida gesticulación, una inflexión tonal y un diseño escenográfico que buscan las resonancias más profundas del espectador y no el efecto más fácil e inmediato.

La apelación a los símbolos escénicos insertos en la cultura universal del travestismo, los silencios, las posturas, la iluminación y los movimientos no sólo son un hallazgo teatral que supera al teatro de pura verbalidad –tan corriente en Chile–, sino también consiguen trasmitir con singular finura esas vidas que se quiere mostrar.

Uno de los aspectos interesantes de esta obra es que está al interior de una nueva modalidad teatral chilena que se viene insinuando desde 1983, aproximadamente. Una de sus características es la intención de traspasar más allá de los límites que impone un teatro excesivamente realista, sobre todo aquél que hacía de la verbalidad y la lógica sus herramientas fundamentales. Sin alejarse de esa intención de revelar el mundo que les

rodea, estos grupos con sus obras optan por una forma teatral distinta a aquélla que fue el sello de períodos anteriores.

Igualmente, se diluyó el tradicional concepto de dramaturgo, ya que en estos casos se ha tratado así siempre de colectivos, más que de directores o autores aislados. Aquí se bucean las distintas posibilidades del teatro como escenario, como lugar de acción: la iluminación, los espacios físicos, la imaginería visual, la música, la yuxtaposición de elementos escenográficos, los diversos estilos de actuación y el maquillaje, se convierten en recursos tan válidos como el diálogo hablado.

Finalmente, estas producciones se insertan en algo parecido al teatro antropológico. En todos estos casos, el tema de la identidad individual como base para buscar la identidad cultural aparece con fuerza inusitada, y las señas que personifican a los protagonistas no se recogen del colectivo o de la abstracción social, sino de seres de carne y hueso. En este sentido, es significativo el hecho de que la mayoría de estos espectáculos estén basados en textos de origen no "dramatúrgico": novelas, correspondencia íntima, documentos periodísticos y testimonios personales.



Con *La manzana de Adán*, el Teatro La Memoria consolida un estilo que antes se había diseñado con *Estación Pajaritos* y *El paseo de Buster Keaton*, en el sentido de superar un teatro esencialmente racional y basado en la palabra. Propone, cambio, un espectáculo más teatral y que apele también al asombro, la emoción y la afectividad del espectador, retomando de una manera original y efectiva muchos de los postulados de Artaud. A través de estos mecanismos se despiertan sutilmente voces y resonancias interiores y olvidadas, tanto individuales como de la historia de un país.

Por todos estos elementos, *La manzana de Adán* se convirtió en uno de las obras más sugerentes de la temporada teatral chilena, y ha pasado a ser uno de los paradigmas de las búsquedas del teatro chileno.

El Público, octubre de 1990

El retorno de Aleph: teatro de memoria y de futuro

Durante la última semana de diciembre de 1989 y la primera de enero de este año, se produjo uno de los fenómenos teatrales más estimulantes del teatro chileno de este período: el estreno en La Comedia, después de catorce años de exilio, del grupo nacional Aleph, que dirige en Francia el actor y autor Óscar Castro, con el espectáculo *La increíble y triste historia del general Peñaloza y el exiliado Mateluna*. Más que un simple retorno –de acuerdo a los nuevos vientos que soplan en el país–, el espectáculo de Aleph ha sido prácticamente un símbolo de la actual época (teatralmente casi el único) de la revisión y término de cierta temática y de cierta estética en Chile.

Aleph había nacido como grupo universitario semiprofesional en Santiago, en 1968, con obras basadas en improvisaciones colectivas. Y uno de sus objetivos era dar cuenta de la realidad política y social chilena, pero a través de una mirada más humorística que panfletaria, más desmitificadora que de puño en alto. Aun así, Aleph fue lo que podría calificarse como un grupo de izquierda que hacía teatro político. Durante esos años y hasta 1973 montaron obras como *Viva in mundo de Fanta y Cía, ¿Cuántas ruedas tiene un trineo?,* y *Había una vez un rey,* organizadas sobre la técnica del sketch rápido y punzante, y donde la actuación y la presencia escénica tenían generalmente más importancia que el texto dramático.

Llegado el golpe militar, Aleph se arriesgó a presentar públicamente la primera obra "de oposición" al régimen: *Al principio existía la vida,* un espectáculo alegórico basado en textos de la Biblia y de *El principito.* Se referían simbólicamente a la desaparecida Unidad Popular y hacían una llamada implícita a mantener la esperanza frente a las difíciles condiciones de vida

imperantes. Al poco tiempo de estrenar, el grupo fue apresado, aunque las autoridades no se justificaron con la obra como razón para detenerlos. Durante dos años, los integrantes de Aleph peregrinaron por varios campos de concentración chilenos (Villa Grimaldi, Puchuncaví, Ritoque, Tres Álamos), produciéndose uno de los fenómenos teatrales más curiosos en la historia de las prisiones políticas.

Allí, Aleph realizó decenas de montajes para los presos e incluso para los carceleros, basados en textos clásicos o en sus propias improvisaciones. Con el tiempo no sólo se hicieron conocidos en varios campos de concentración, sino que llegaron a montar una especie de gran espectáculo. Cuenta Óscar Castro: "Decidimos nombrar todas las calles y caminos del campamento, pero no sólo las bautizamos, sino que inventamos un nuevo pueblo llamado La Alcaldía, con alcalde, cuerpo de bomberos, cura párroco y muchos otros personajes típicos". El alcalde, el mismo Castro, "se convirtió en el personaje más respetado del pueblo. Era un juego, pero todos lo tomábamos muy seriamente: algo así como un *happening*, y cada vez que el alcalde aparecía en público todo el pueblo iba a verlo; por supuesto que éste siempre iba disfrazado y precedido de una banda militar, con cucharas, guitarras y todo lo que pudiera hacer ruido, todo realizado con extrema seriedad y belleza".



Después de ser liberados en 1976, los miembros de Aleph se instalaron en París, donde han montado obras del mismo Castro –ahora con actores chilenos y franceses– que giran en torno a Chile y el exilio. La síntesis de esta etapa es *La increíble y triste historia del general Peñaloza y el exiliado Mateluna*, que narra el proceso histórico y sicológico de un chileno que llega a Francia y debe pasar por las penurias (a veces trágicas, a veces divertidas) más o menos típicas de todo emigrante forzoso. La obra tiene un innegable tono autobiográfico, resumen de la experiencia de miles de exiliados, pero donde los elementos de nostalgia, ternura, humor y evolución política están sabiamente tratados. Así, Mateluna y algunos compatriotas luchan contra un idioma que adaptan a sus propias necesidades, sufren la burocracia, conocen el París de sueños y de dolores, discuten el proceso de

la Unidad Popular y lo revisan con distancia e ironía. Gira, en todo momento, el conflicto interno entre vivir con la maleta lista para volver, o adaptarse creativamente a un nuevo país. Al final, en una hermosa escena de gran plasticidad, los personajes abren sus valijas y tienden entre uno y otro cordeles con sus ropas.

La increíble y triste historia del general Peñaloza y el exiliado Mateluna consigue unir al menos dos elementos que la convierten en vanguardia teatral, la avanzada de otros tiempos en la creación escénica nacional. Por un lado, la revisión de una vida chilena pasada y de una etapa de la historia latinoamericana con sus dolores y sus ilusiones, su angustia y su calidez: un trozo en la vida de quienes emigraron y también de los que se quedaron. Igualmente, la crítica profunda a viejos clichés de la vida chilena se convierte en la columna vertebral del espectáculo, que mira con ojos renovados las dos décadas pasadas.

Por otro lado, Aleph combina textos, canciones, coreografías, silencios, suspensos, gestualidad, guiños al espectador, saltos temporales, en un teatro donde el cuerpo es escenografía, verbo y significación. En este aspecto, el grupo ha madurado notablemente lo que a finales de los años sesenta proponían: un teatro de juego escénico, ni verbal ni realista, vivo. La obra, en un formato de comedia musical "chilenizada" –donde la actriz Anita Vallejo realiza una interpretación excelente–, se emparenta con una serie de propuestas nacionales que precisamente revitalizan el elemento escénico, pero que no desdeñan la palabra como medio de expresión también vigente.

Ambos aspectos –propuesta de un modo teatral distinto y revisión de la historia chilena reciente– resumen y anuncian un teatro que se nutre del pasado y se proyecta al próximo milenio.

El Público, junio 1990

Polémicas en torno a *La muerte y la doncella*

Coincidiendo con la entrega del informe de la Comisión Verdad y Reconciliación en marzo recién pasado, que contenía el detalle de las más gruesas violaciones a los Derechos Humanos cometidas por el régimen pasado, el escritor chileno Ariel Dorfman estrenó su obra *La muerte y la doncella,* bajo la dirección de Anita Reeves. La coincidencia no es casual, ya que esta obra pretende ser una ilustración y reflexión sobre una de aquellas violaciones: la tortura.



La muerte y la doncella cuenta la historia del matrimonio chileno constituido por Paulina (María Elena Duvauchelle) y Gerardo (Hugo Medina), en la época actual. El es un abogado que trabajó para el oposición durante el gobierno militar, y ella una ex militante de Izquierda que fue detenida y torturada salvajemente poco después del golpe de 1973. Durante una estadía en la playa, Gerardo es llamado a Santiago por el Presidente de la República para integrarse a la comisión que estudiará dichas violaciones a los Derechos Humanos. Al regresar en la noche después de la entrevista, su automóvil sufre una avería y es socorrido por un médico, Jorge (Tito Bustamente), quien a las pocas horas se aloja en la casa de la pareja. Durante la conversación antes de ir a acostarse, Paulina reconoce la voz del sujeto: se trata del médico que colaboró en las sistemáticas torturas que ella recibió durante su detención.

Con esta certeza, la mujer lo ata a una silla, inmovilizándolo y sometiéndolo a un extenso interrogatorio para que el médico confiese su participación en dichos delitos. A partir de ahí, la acción dramática da paso al meollo del asunto: la discusión teórica respecto de las responsabilidades penales y morales que le caben a quienes han ejercido la tortura y la represión. Aunque en la obra

se pretende que el espectador no sepa si este médico fue efectivamente un torturador, su situación dramática es la de un culpable, y así lo enfatiza la dirección de la puesta en escena. Igualmente importa poco si Paulina es una mujer enloquecida, como efecto de las torturas, y que su reconocimiento del médico es un error absurdo: Como en el caso anterior, él es culpable y de esa manera se desenvuelve a los ojos del público.

En suma, los ires y venires de los personajes, incluido el dueño de casa, están orientados esencialmente a ilustrar tres puntos de vista: la víctima de la represión que clama justicia, o al menos el que la verdad se conozca; el culpable que clama su inocencia, y finalmente el abogado, que pide que ambos se reencuentren, que se sepa la verdad, y que se reconcilien, aunque no se busque, desde el gobierno, la acusación y el castigo. (Tres puntos de vista que una lectura insidiosa podría interpretar como la Izquierda, la Derecha y la Democracia Cristiana).

Hasta ahora, lo que más se ha alabado de la obra es justamente su carácter ilustrador, el ser mostradora de una verdad sin inmiscuirse en las conclusiones finales, sin inclinar la balanza hacia ningún lado. Ello resulta altamente discutible, por decir lo menos. En efecto, *La muerte y la doncella*, tanto en su texto como en su concepción escénica, pretende no sólo mostrar esa verdad oscura y hasta ahora presuntamente escondida, sino clamar por justicia para las víctimas. Incluso la posición de reconciliación que representa Gerardo es casi una caricatura: él posee una amabilidad, un ánimo conciliatorio y una cortesía al borde del ridículo.

Sin entrar en la discusión política del asunto –ésta es una crítica teatral, no moral–, la obra de Dorfman merece reparos desde la perspectiva de una obra de teatro. Ante todo, es poco verosímil en el formato realista que se dio: es poco verosímil que una mujer sola, por muy armada que esté, logre amarrar tan perfecta y rápidamente a un hombre musculoso; también resulta poco creíble que el marido poco o nada haya sabido de lo que le ocurrió a su esposa en prisión y que además se preste al juego de interrogador, con el objeto de continuar una locura de la mujer. En fin, a la larga todo va resultando bastante menos realista de lo que se propuso inicialmente.

En segundo lugar, la obra recurre a una fórmula discursiva, donde prácticamente no existen los elementos propiamente teatrales, sino el largo y sostenido diálogo que explica y abunda sobre las respectivas posiciones ideológicas de los personajes. Se trata de un tipo de teatro de tesis que no se organiza sobre sus capacidades escénicas, sino en los textos, posibles de encontrar, por lo demás, en cualquier libro o revista que contenga la discusión sobre el tema.

Por todo ello, no se comprende muy bien qué sentido tenía el montar una obra de esta naturaleza hoy día, cuando estamos en presencia de un abundante caudal informativo sobre la materia, caudal que por lo demás estuvo presente en años anteriores en libros testimoniales o de reportajes. Incluso, durante en la década pasada varias obras teatrales se refirieron de una u otra manera al tema: *Antonio, Nosé, Isidro, Domingo* y *Marengo,* de Mauricio Pesutic; *Demencial party,* de Fernando Josseau; *Lo que está en el aire,* de Ictus y Carlos Cerda; *Pueblo de mal amor,* de Juan Radrigán; *99 La morgue,* de Ramón Griffero, entre otras.

Una obra de teatro sobre el tema necesariamente debería haber explorado más allá, tanto en la profundidad del drama tocado, como en el de las posibilidades escénicas, con un montaje más innovador, de acuerdo a las nuevas sensibilidades teatrales, para haberse convertido en una creación más sólida y atractiva sobre este conflictivo tema. La fría recepción que ha tenido, en términos generales, no necesariamente obedece a lo que ella trasmite y postula, sino al cómo ello está volcado sobre el escenario. En definitiva, allí radica su fragilidad y su poco vuelo teatral que le impide tomar alas, profundizar o volar.

Mensaje, mayo de 1991

Teatro actual: la voz de los ochenta

Aunque no necesariamente la evolución artística respeta períodos fijos, el teatro chileno parece haber sufrido un cambio significativo durante la década que acaba de terminar. Después de la natural desarticulación producida por el golpe militar de 1973, algunos grupos independientes comenzaron a rearmar la geografía teatral del país. Entonces, por un fenómeno de maduración de experiencias anteriores, a partir de 1975, aproximadamente, se produjo una avalancha de estrenos chilenos que han quedado inscritos en la memoria nacional: *Pedro, Juan y Diego*, del grupo Ictus y David Benavente; *El último tren*, de Imagen y Gustavo Meza; *Testimonio sobre las muertes de Sabina*, de Juan Radrigán; *¿Cuántos años tiene un día?*, de Ictus y Sergio Vodanovic; *Tres marías y una Rosa*, del TIT y David Benavente; *Los payasos de la esperanza*, del TIT, *Carrascal 4000*, de Fernando Gallardo, entre otros.



Estos montajes, por cierto, no pasaron inadvertidos para la autoridad, la que en vista de la avalancha de teatro crítico, discutió la posibilidad de eliminarlas de la cartelera. Toda esta polémica de palacio se filtró a través de un memorándum reservado, donde finalmente primó la tesis de que «Cualquier acción represiva tendría el efecto de despertar vivo interés nacional e internacional en la obra, con su consiguiente amplia difusión» (Central Nacional de Informaciones, 22 de agosto de 1979).

Hubo en estas creaciones una maduración de procesos anteriores, porque de alguna forma ellas eran la culminación de una serie de experiencias de finales de la década del 60 –muy ligadas a la universidad de aquel entonces–, fundamentalmente los Teatro Taller y la Creación Colectiva. Se propuso allí un nuevo método de trabajo, basado en la colaboración

entre dramaturgo, actores y director, en la exploración de un lenguaje escénico más simple, desprovisto de la escenografía y el vestuario tradicionales, y en el acercamiento a cierta cotidianidad, al habla callejera de todos los días. En lo temático, estas experiencias quisieron referirse al acontecer nacional en forma crítica, humorística y desenfadada, desicologizando a los personajes y mostrando una visión sarcástica y a ratos "revolucionaria" de la realidad social y política del entorno (*Peligro a 50 metros, Todas las colorinas tienen pecas, Cuestionemos la cuestión, Nos tomamos la universidad,* por ejemplo).

Así, estas experiencias fueron la apertura hacia una modalidad diferente en la formas de producción y concepción teatral. Parte de ellas son retomadas algunos años después por los grupos citados (Ictus, Imagen, TIT, Comediantes), quienes se propusieron dar cuenta de aquello que ocurría en Chile y que entonces no se podía decir públicamente, debido a la censura, la autocensura y en general a la ocupación militar que vivía el país.



Uno de esos temas silenciados fue el mundo del trabajo, por el gran porcentaje de desocupados que por aquellos años se alcanzó. Estas obras indagaron en las dimensiones frustrantes de la cesantía, y la relación cultural y humana que los protagonistas tenían con su quehacer cotidiano: feriantes, trabajadores de la construcción, periodistas, mecánicos, payasos y arpilleristas subieron a escena por aquella época. En la mayoría de estas obras, director, autor y actores trabajaron en conjunto, y muchas veces su material fue extraído de una investigación en terreno. Esta labor colectiva permitió que los espectáculos tocaran el tema del trabajo en consonancia con su proyección escénica, y fueran más que el puro diálogo tradicional. Así, el escenario salió del living de una casa, y los personajes debieron acarrear piedras en escena, tejer una arpillera, construir, representar, sudar. Aquí, la acción física no era el típico complemento de la verbalidad, sino que ésta no se entendía sin aquélla, tal era la estrecha relación que existía entre el texto y su montaje: la obra se *hacía* sobre el escenario, y de allí su valor en el encuentro de una modalidad expresiva que superara la clásica separación entre la obra escrita y su presentación real.

Este método de trabajo y la voluntad –a veces heroica– de explorar más allá de las verdades oficiales, de revelar algo de la nocturnidad en que se vivía, hicieron que hasta comienzos de la década del 80 el teatro chileno cumpliera –y cumpliera bien– una misión que le ha sido tradicionalmente significativa: hablar del mundo que le rodeaba, dar cuenta de su entorno, preguntarse, representar sobre el escenario la vida oscura o luminosa del país.

A partir de allí –1982, 1983–, este tipo de producciones decayó. Varios elementos contribuyeron a ello, fundamentalmente el agotamiento de una estética y la aparición de cierta vida política que comenzó a reactivarse, gracias a las jornadas de Protestas Nacionales. Otra voz, entonces comenzó a surgir, en productos que aparecen diseminados a través de la década. Sin alejarse de esa intención de revelar el mundo que les rodea, estos grupos optan por una forma teatral distinta al realismo, que fue el sello del período anterior. Se bucean entonces las distintas posibilidades del teatro como escenario, como lugar de acción. Allí, la iluminación, los espacios físicos, la imaginería visual, la música, la yuxtaposición de elementos escenográficos, los diversos estilos de actuación y el maquillaje, se convierten en recursos tan válidos como la palabra.

Uno de los directores-dramaturgos más significativos en este período es Ramón Griffero, quien a través de montajes como *Historias de un galpón abandonado, Cinema-Utoppia* y *99 La morgue,* potencia los espacios visuales, sugiere atmósferas de pesadilla y terror, y apela en el espectador a otras cuerdas de su sensibilidad, liberándose de la razón como único factor para comprender un espectáculo. La ambigüedad, los ambientes indefinidos, las referencias simbólicas o poéticas y en general el enriquecimiento del mundo escénico, sirvieron para abrir un universo de significados que despertaron en un público, sobre todo juvenil, otras resonancias.

Durante la década, otros grupos –casi todos de jóvenes y la mayoría actuando en lugares habitualmente marginales– han abierto estos espacios que proponen una distinta teatralidad. En ésta se supera la pura palabra hablada, y, por lo tanto, el

tradicional concepto de dramaturgo, ya que se ha tratado casi siempre de colectivos, más que de directores o autores aislados: Teatro de la Memoria, encabezado por Alfredo Castro (*Estación Pajaritos, El paseo de Buster Keaton, La tierra no es redonda*); Grupo ¡Ay!, encabezado por José Andrés Peña (*La farsa del licenciado Pathelin, Canción de cuna, Los blues de la gata cansada*); Grupo de los que no Estaban Muertos, que dirige Juan Carlos Zagal (*Salmón Vudú, Rap del Quijote*); Grupo del Teniente Bello, de Gregory Cohen (*La pieza que falta, Adivina la comedia*); Teatro de la Pasión Inextinguible, encabezado por Marco Antonio de la Parra (*El deseo de toda ciudadana, Infieles*). A ellos se suman otras experiencias significativas: las de Vicente Ruiz, en espectáculos como *La casa de Bernarda Alba, Zaratustra*; las de Mauricio Pesutic (*Antonio, Nosé, Isidro, Domingo* y *Marengo*); las de Andrés Pérez (*Todos estos años*) y Guillermo Semler (*Ubú rey, El abanderado*), ambos miembros del Teatro Circo, que culminó con la celebrada obra *La negra Ester*.

Aunque hay diferencias entre estas propuestas –el teatro de De la Parra se conecta más bien con las zonas ocultas de las mitologías sociales que con la experimentación escénica–, a todos ellos les es



El paseo de Buster Keaton*: primeras exploraciones escénicas del Teatro de la Memoria, uno de los grupos más significativos de la nueva estética de finales de los 80.*

común la superación de un realismo sicológico o social, donde el diálogo de los personajes era el principal vehículo sobre el cual se organizaba el espectáculo. Así, formas teatrales más complejas que hurgan en un lenguaje más visual que auditivo, más quebrado que lineal, más misterioso que evidente, más de sensaciones que de explicaciones, se han convertido en las directrices de una nueva estética que asomó en los años 80.

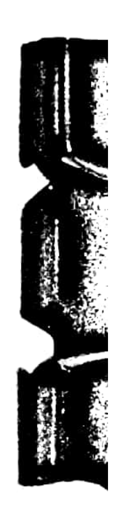
Para la mayoría de estos espectáculos, los temas nacionales, la contingencia, no le son ajenos. De alguna manera, oblicua o directamente, se hace referencia a lo que sucede en la calle, sobre todo a los últimos diecisiete años de vida nacional. Pero su mirada es también más irónica, amplia, distante y desmistificadora, incluso de muchas de las creencias nacionales que han sido barridas en este período. Igualmente, se trata de espectáculos con menos "mensaje", que dan cuenta de una cierta precariedad postmodernista que parece imponerse. Incluso muchas obras de los teatros profesionales ya asentados han asumido estas nuevas modalidades de exploración escénica: Ictus (*La mar estaba serena, Lo que está en el aire*); Tomás Vidiella (*El avaro*), Teatro de Cámara (*Pantaleón y las visitadoras*) y algunos montajes de las universidades Católica y De Chile.

En fin, si la década del 80 no clausuró en el teatro chileno las clásicas formas del realismo teatral –tampoco tiene que liquidarlas en absoluto–, al menos mostró, gracias fundamentalmente a grupos jóvenes que era necesario revitalizar los modos del lenguaje teatral para acceder así a nuevas sensibilidades, nuevos temas y nuevos contenidos que tendrían que consolidarse en el futuro, a las puertas de una nueva vida para el país. En estas experiencias, la revisión de la memoria colectiva de la última época parece ocupar un lugar significativo.

Latin American Theatre Review, mayo de 1992

Cierra esa boca, Conchita, otra mirada al Quinto Centenario

Seguramente la tendencia más fuerte y sugerente en la producción del dramaturgo chileno José Pineda, es montar espectáculos dentro del espectáculo. Así sucedió en obras anteriores como *La kermesse, El gran ceremonial* y *Cabaret Bijoux,* donde solamente los títulos ya anunciaban las pretensiones estéticas del autor. En estas obras, Pineda colocaba en escena un montaje que se efectuaba al interior del espectáculo propiamente tal, como una manera metafórica de representar a su vez la realidad externa a toda aquella puesta en escena.



Es lo que ocurre con *Cierra esa boca, Conchita,* hace poco estrenada por el Teatro de la Universidad Católica, y ganadora el año pasado del Concurso Nacional de Dramaturgia Eugenio Dittborn en esa misma casa de estudios. La obra es una mirada distinta y distante al tema del Encuentro de Dos Mundos y del Quinto Centenario celebrado a todo lo largo de este 1992: un rescate humorístico en un especial formato teatral: el sainete.

Cierra esa boca, Conchita se desarrolla a finales de la década del 30, sobre la cubierta de un barco que marcha rumbo a España. En él viaja don Lucas (Jorge Gajardo), un panadero español avecindado desde su juventud en Chile, cuya pequeña fortuna le permitió montar en Santiago una precaria compañía de zarzuelas. Según don Lucas –postrado en una silla de ruedas y versificador impenitente– su idea de retornar a España con un conjunto zarzuelero americano es genial y original.

La obra se despliega en tres planos. Por un lado están los problemas típicos de una compañía chilena más bien pobretona y rebelde, las relaciones amorosas, las rivalidades, las aspiraciones y mutuas acusaciones entre sus componentes. Por otro, aparecen los espectáculos propiamente tales, los bailes, los cantos, las

vestimentas y los trozos dramatizados que la compañía ensaya sobre la cubierta del barco.

Hay, finalmente, un aspecto más sutil, profundo y humorístico, que la dirección de Guillermo Semler supo enfatizar: recurrir a las formas características de cierto arte considerado de menor cuantía, pero cuya masiva influencia es indesmentible: el melodrama, el radioteatro, la misma zarzuela, el cine cómico y obviamente el sainete. De esta manera, las aventuras vividas por este grupo artístico son prestadas: corresponden a patrones cristalizados, a fórmulas manidas de cierto arte popular.



Cierra esa boca, Conchita, entonces, no es sólo un homenaje sentimental y divertido a la influencia de las culturas populares españolas en América –durante principios de siglo, la zarzuela y sus derivados eran el único espectáculo masivo en Chile–, sino también a la multitud de géneros y formas parateatrales que dominaron el mundo "artístico" de nuestro país. La obra está llena de tics, de despuntes y de gestos propios de esta cultura, que ya pertenecen a la memoria colectiva. La rapidez del parlamento, algunos graciosos diálogos en versos, la aparatosa gestualidad de ciertas escenas, el argumento que se va intrincando ruidosamente y los personajes "tipos" que proliferan en escena, convierten el espectáculo en algo entretenido y lleno de mensajes y submensajes contrabandeados de manera hábil y divertida.

Quizá lo más notable haya sido por parte del director el logro de un grupo homogéneo en sus capacidades para hacer comedia. En ese sentido destacan Jorge Gajardo, Mónica Carrasco, Miguel Ángel Bravo y María Izquierdo, y sobre todo Aldo Parodi, en su papel de Pepe, el Coreógrafo. Es una feliz conjunción de los textos de Pineda, con la entusiasta dirección de Semler, quien homenajea el pasado de nuestra historia teatral y da otra mirada del bullado Quinto Centenario.

Mensaje, diciembre 1992

Teatro y circo en *Las siete vidas del tony Caluga*

Producto de tres años de investigación en el ambiente circense chileno, el director y dramaturgo Andrés del Bosque estructuró su espectáculo *Las siete vidas del tony Caluga*, que se presenta exitosamente desde hace dos meses en una carpa cercana al centro de Santiago.

Mezcla de circo, farándula y obra teatral, la representación tiene pocos antecedentes en la historia del teatro chileno. La más reciente e inevitable es *La negra Ester*, dirigida por Andrés Pérez hace cinco años, y cuyo nombre artístico (Gran Circo Teatro) fue parecido a este otro: Teatro Circo Imaginario. Pero sus similitudes son más externas que profundas: mientras *La negra Ester* echaba mano a elementos circenses como la presencia de una orquesta en escena, el vestuario y ciertos gags cómicos, *Las siete vidas del Tony Caluga* está pensada y organizada en torno a la historia de ciertos artistas del circo nacional.



El espectáculo de una hora y media cuenta, básicamente, el nacimiento y desarrollo profesional del tony Caluga (personaje cuyo nombre real era Abraham Lillo Machuca, encarnado notablemente aquí por Óscar Zimermann y Ricardo Gallardo), seguramente el payaso más popular que ha tenido Chile. La biografía aquí escenificada es auténtica: desde su huida de la casa paterna para enrolarse con una compañía en provincia, hasta su progresiva consolidación en los circos más famosos –el Águilas Humanas, por ejemplo–, su éxito en el país y el extranjero, la adquisición de su propia carpa, el triunfo y el dolor, el arrasamiento de que fue objeto muchas veces.

El relato es fracturado, no necesariamente lineal ni tampoco contado de manera pedagógica. Priman aquí los gags, los grandes momentos del crecimiento personal, el entorno humano y familiar que arropó su profesionalización y, especialmente, la atmósfera circense que todo el tiempo domina la escena. Es decir, *Las siete vidas del tony*

Caluga no narra *al estilo* o a la *manera* como lo haría un circo, sino que es una historia desde la propia concepción circense.

La sabiduría de Andrés del Bosque y del grupo fue alejarse de los lugares comunes habituales que rodean estas representaciones, así como de una visión intelectual o intelectualizada del mundo de la farándula. La obra está organizada con una forma narrativa y técnica sobre el circo, y por lo tanto es colorida, algo absurda, dinámica, juguetona, dramática, humorística y sorpresiva, tan sorpresiva como la vida del tony Caluga. Así, una música estridente y pegajosa acompaña a los tonies, a las mujeres enanas, los equilibristas y los empresarios, cuyo espacio está poblado de objetos y materiales usados en la representación.

Parte significativa de la obra está dedicada a los momentos personales en la vida del protagonista: relación con la madre, enamoramiento, casamiento, primer hijo, locura de la esposa... Ello también obedece a las estructuras básicas del funcionamiento de los circos en Chile: se trata de empresas familiares donde la tradición oral va siendo recuperada por los hijos y los nietos. Este es otro aspecto destacable en *Las siete vidas del tony Caluga*: haber recuperado una oralidad perdida y colectiva, un material cultural del país que prácticamente no tiene registros, además de la humanidad en que está envuelto este universo.



El circo ha permanecido siempre en la marginalidad y el extramuro, en parte porque no fue absorbido por entidades académicas o institucionales mayores (universidades o gobiernos), además de que nunca se puso de moda entre los intelectuales más prestigiosos. De allí que la expresión estética del circo se mantenga intacta. El trabajo de Andrés del Bosque de recuperación de la memoria chilena tiene esa cualidad: el afán por rescatar un trozo de la vida nacional sin imponer una visión, sino dejándose llevar por ella.

La concurrencia masiva y bullanguera todas las noches para presenciar y participar en *Las siete vidas del tony Caluga* se justifica plenamente: un espectáculo bien concebido y bien llevado a cabo, por un grupo sólido y profesional –al igual que en el circo, todos hacen de todo–, que muestra brillantemente una expresión esencial de nuestro pasado histórico no oficial.

Mensaje, julio de 1994

Desaparición y recuperación del dramaturgo

En su discurso de agradecimiento del Primer Premio de Literatura, creado por el Instituto de Letras de la U. Católica y la Fundación José Nuez Martín, el dramaturgo Jorge Díaz formuló la siguiente afirmación: "Aunque les parezca absolutamente increíble, la verdad es que tienen delante de ustedes a un dramaturgo, especie desaparecida hace décadas, algo así como un dinosaurio enano". Y agregó: "Nos sentimos avergonzados y culpables de ser dramaturgos. Hemos inventado términos conciliadores y ambiguos para definir lo que hacemos y no despertar sospechas ni prevenciones en nuestros posibles directores. Llamamos a las obras de teatro: un guión, un libreto, un texto, un punto de partida, un material previo, un estímulo para empezar a trabajar, un esquema dramático, una sinopsis dialogada".



Aunque traspasado por su habitual humor, Díaz sumaba su desaliento al de otro autor clave del siglo XX, Arthur Miller, quien ante la pregunta de para quién escribe actualmente, respondió a *The New Yorker*: "Para los muertos, supongo, o para el público que habrá de llegar...". El tema de la desaparición del dramaturgo o de su pérdida de vigencia no es nuevo, como se ha querido ver, aunque en los últimos 15 años ha tenido elementos adicionales.

Al revisar la historia del teatro de las últimas tres décadas, es sorprendente descubrir que los ejes, las vigas maestras del arte de la representación, son los directores de grupos y no los autores: Julian Beck, Peter Brook, Augusto Boal, Antunes Filho, Eugenio Barba, quienes gradualmente fueron ocupando el lugar que antes les había pertenecido a los grandes dramaturgos del siglo, tanto europeos como norteamericanos.

En parte, este nuevo rostro arranca de los llamados Grupos Radicales norteamericanos, quienes a comienzo de la década del 60 organizaron espectáculos que desdeñaron las tradicionales

formas de representar y de concebir el teatro. El núcleo de su accionar estaba en el actor, en su cuerpo, su voz y sus movimientos. Las obras nacían de sus preocupaciones y no de la propuesta que un dramaturgo trajera debajo del brazo. Rompieron los moldes tradicionales del sicologismo y del realismo y tomaron temas de la calle y de la política, en consonancia con un período de gran agitación social y de utopías irrenunciables. Actuaron en lugares poco habituales como galpones o sitios eriazos, e introdujeron diversos elementos plásticos y lumínicos en sus obras.

La mayoría de estos grupos (Living Theatre, Teatro Campesino, Mama Group, Open Theater, Bread and Puppet, Firehouse Theatre, Perfomance Group, San Francisco Mime Troupe) privilegió el acto de la puesta en escena, la representación misma, por sobre el texto o las palabras escritas, como una forma de dar cauce a una nueva sensibilidad que las expresiones anteriores no podían ofrecerle.

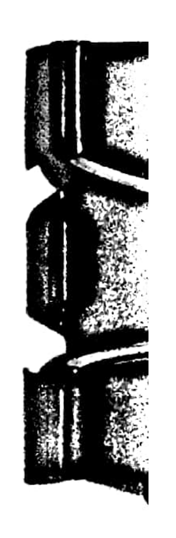
Allí, la clásica trilogía de autor-director-actor estaba rota, y la oleada de compañías en todo el mundo que se sumó a este movimiento fue significativa, aunque con resultados dispares. Aquella década del 60 es recordada habitualmente como la de una primera retirada de los dramaturgos. En Chile, y en gran medida gracias a los teatros universitarios, los autores dramáticos habían tenido su propio desarrollo y consolidación (la Generación Teatral de 1950) y formaban parte de la programación habitual de estas compañías.

Pero poco a poco se sintieron las consecuencias del remezón que se estaba produciendo en otros países. La Universidad Católica, por ejemplo, creó un Taller de Experimentación, dirigido por Fernando Colina, para quien lo esencial del espectáculo eran el director y el actor, los que al bucear en otras formas, lenguajes y técnicas de la representación, conformaban montajes donde la presencia del dramaturgo en los términos tradicionales, simplemente sobraba.

Así nació, por ejemplo, *Peligro a 50 metros*, formado por una serie de "cuadros" o escenas que daban cuenta de situaciones y problemas de la actualidad política y social. Eran actores jóvenes que se presentaban en jeans y poleras, sin utilería y sobre un

fondo de color plano. La participación de dos autores en esta obra –Alejandro Sieveking y José Pineda– no fue entendida como la forma clásica en que habían operado en el teatro chileno, sino más bien como "aportadores de un material previo", según la terminología de Jorge Díaz. Otra experiencia, pionera de varias obras de la década del 80, fue *Todas las colorinas tienen pecas*, "collage teatral" basado en el libro de poemas *Obra gruesa*, de Nicanor Parra, producida por el Taller de Creación Teatral de la Escuela de Artes de la Comunicación de la U. Católica.

Para muchos dramaturgos del período, aquello fue el comienzo de un cierto alejamiento de los escenarios. Paralelamente a las experimentaciones de la U. Católica, el grupo Ictus hizo otro tanto en obras como *Cuestionemos la cuestión*, que provenía básicamente del aporte de los actores. La puesta en escena –actuación, movimientos, iluminación, interpelación al espectador– se privilegiaba antes que el texto escrito. Recordando aquellos años, el dramaturgo Egon Wolff ha dicho que "El texto comenzó a aparecer sospechoso. Sospechoso de muchas cosas, pero el hecho es que nuestros escritorios comenzaron a llenarse de papeles inútiles y obras nonatas. Fue una época estupefacta y la embriaguez aún persiste".



La década del 70 continuó y no volvió a florecer una generación de dramaturgos como en los años 50. Las apariciones de Marco Antonio de la Parra, Juan Radrigán, Luis Rivano o Gregory Cohen no fueron suficientes para conformar una generación de relevo. Después, desde 1975, aproximadamente, varias compañías independientes que aprovecharon la experiencia anterior, se convirtieron en protagónicas de la escena nacional: Ictus, TIT, Imagen, para quienes tampoco la participación de una dramaturgo a la manera clásica servía: fueron "aportadores de textos", "organizadores de la improvisación de los actores" o "coautores en la escritura de la obra" (David Benavente, por ejemplo), partícipes de las famosas Creaciones Colectivas, pero en ningún caso esa especie de figura casi sagrada e inconmovible del pasado. Obras ya clásicas como *Tres noches de un sábado, Pedro, Juan y Diego, Tres marías y una Rosa, Lindo país esquina con vista al mar, El último tren, Los payasos de la esperanza* nacieron de experiencias entre

un grupo y un autor, o simplemente del propio grupo. Muchas veces, también, buscaron en novelistas o periodistas los temas y textos para sus montajes.

Como se ve, todo este proceso de opacamiento o alejamiento del dramaturgo –en el sentido contemporáneo, ibseniano, como el creador absoluto y casi inmodificable de una creación autónoma y dialogada que un grupo debe interpretar sobre el escenario– va aparejado de la irrupción de actores y directores, y sobre todo de un nuevo concepto, de un diferente lenguaje y de una variación de códigos en la puesta en escena.

Hacia 1985, una nueva marea surgió en el teatro chileno, la que tampoco consideró a los autores en los términos clásicos. Por aquellos años, diversos espectáculos exploraron las posibilidades del teatro como escenario, como lugar de acción: la iluminación, los espacios físicos, la imaginería visual, la música, la yuxtaposición de elementos escenográficos, los diversos estilos de actuación y el maquillaje, se convierten en recursos casi más válidos que la palabra.

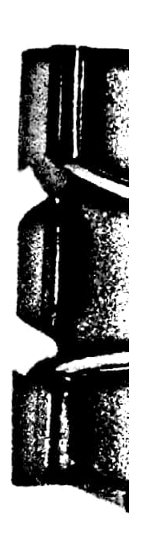
Uno de los iniciadores de este movimiento fue Ramón Griffero, quien a través de montajes como *Historias de un galpón abandonado, Cinema-Utoppia* y *99 La morgue*, potenció los espacios visuales, sugirió atmósferas de pesadilla y terror y apeló en el espectador a otras cuerdas de su sensibilidad, liberándose de la razón como único factor para comprender un espectáculo. La ambigüedad, los ambientes indefinidos, las referencias simbólicas o poéticas y en general el enriquecimiento del mundo escénico, sirvieron para abrir un universo de significados que despertaron en un público, sobre todo juvenil, otras resonancias.

Después, otros como el Teatro de la Memoria, encabezado por Alfredo Castro, el Grupo ¡Ay!, Grupo de los que no Estaban Muertos, Grupo del Teniente Bello, Vicente Ruiz, Teatro Taller Dos, Teatro Circo y La Troppa continuaron y enriquecieron esta veta de superación de un realismo sicológico o social, donde el diálogo de los personajes era el principal vehículo sobre el cual se organizaba el espectáculo. Así surgieron estas formas teatrales que utilizan un lenguaje más visual que conversacional, más fragmentado que lineal, más oscuro que evidente, más de

sensaciones que de explicaciones, en obras a veces excesivamente crípticas o sólo para un grupo reducido.

A falta de un dramaturgo que aportara el texto a la medida de estas compañías, muchos buscaron en relatos, diarios de vida o de viajes, en crónicas periodísticas, en leyendas u obras del pasado –que algún día habían desechado– o incluso en largos poemas (*La negra Ester*, por ejemplo) los materiales para trabajar sobre el escenario.

Esta tendencia ha sido predominante en los últimos años. Uno de sus paradigmas es Alfredo Castro, quien en montajes como *Historias de la sangre* o *Los días tuertos* propone una visualidad poética que desarma absolutamente los códigos narrativos habituales y se aleja definitivamente de la intención de "contar una historia". Otro caso es Mauricio Celedón, quien con *Malasangre* renuncia absolutamente a la utilización de la palabra, en un montaje de mudez que igualmente sigue calificándose como "teatral".



Es obvio que esta huida de la palabra y simultáneamente la exploración de nuevos lenguajes escénicos ha alejado a un público más maduro de las salas, así como también ha producido a ratos espectáculos de pretensiosos vuelos simbólicos, de fracasada realización experimental o de inútil bombardeo de imágenes, puro envoltorio que nada esconde en su interior.

Pero el viraje ha sido saludable y necesario: los nuevos caminos del teatro –está de moda hablar que vienen otros tiempos para este arte– deberán tener necesariamente en cuenta la multitud de hallazgos y renovados puntos de vista respecto de las potencialidades del escenario: matices, pliegues escondidos, sutilezas y deslumbres han surgido. Así, será imposible otra vez utilizar sólo la palabra como el único o casi exclusivo vehículo de una obra, tal como ocurrió tantas veces antes, donde el espectáculo sólo lo daba el parloteo o la cháchara interminable de unos personajes en el living de la escena que contaban una historia de absoluta linealidad realista. En fin, un mundo ajeno al entorno de la visualidad actual, una sensibilidad perdida que poco o nada le dijo a los jóvenes espectadores de hoy.

Pero muchas veces la saturación de estímulos, de sonidos y de imágenes, de colores y movimientos han sido insuficientes y se

han vuelto sólo tics. Entre otras cosas, porque la palabra no fue ocupada renovada y sabiamente o porque se ignoraba su potencia: en ella radica también parte del fenómeno teatral.

El argentino Roberto Cossa dijo hace poco que "No es el autor el que está cuestionado, es la palabra del autor, un necio que no quiso abandonar el pomposo título de escritor, hizo causa común con las palabras y se desbarrancó con ellas. No admitió que su destino era usar las palabras para ser dichas, no para ser leídas. Se puso al lado del libro, cuando su lugar estaba en el bando del escenario".

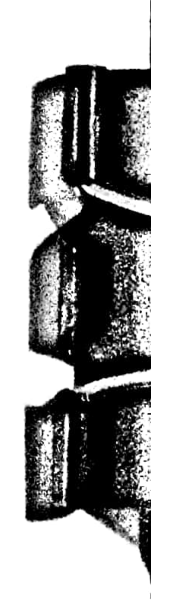
Los dramaturgos son una "especie desaparecida" en los términos tradicionales, aunque no en un nuevo teatro. Su destino es, quizá, retornar al escenario, escribir y soñar una obra como un acontecimiento escénico, con luces, sombras, cuerpos, volúmenes, espacios, susurros, insinuaciones, gestos, objetos e historias, y ya no sólo en conversaciones de salón. Concebir creaciones más para la teatralidad que para el arte literario; entender a la palabra inmersa en ese universo espacial que es el escenario; pensar más en el espectador que en el lector. Un autor, según el español José Sanchís Sinisterra, "responsable del diseño dramatúrgico original del espectáculo y del texto". Dos ejemplos valiosos en esta línea han sido *Las siete vidas tony Caluga*, de Andrés del Bosque, y *El continente negro*, de Marco Antonio de la Parra, estrenadas durante 1994.

La necesidad del autor está vigente, su mundo complejo; lleno de resonancias culturales y su manejo poético de la palabra sigue siendo esencial. Mal que mal, la lengua continúa siendo la herramienta básica de comunicación, a pesar de la aparente dominación contemporánea de la imagen. Muchas experiencias de un teatro puramente visual han fracasado porque son absolutamente fungibles al momento de finalizar la función: poco o nada queda de los destellos y pirotecnias lumínicas y visuales. Fue necesaria una palabra que organizara y contribuyera eficazmente al mundo que se quería representar o a la historia que se quería narrar. Faltó, en fin, un dramaturgo que, inmerso en el mundo específicamente teatral, diera el aliento necesario para que la obra se constituyera en tal y tuviera una trascendencia en el tiempo y en los espectadores.

Esa síntesis, incluso, puede hacer superar cierta crítica teatral que todavía persiste, aquélla que en los primeros párrafos analiza el texto y posteriormente se focaliza en los actores y la escenografía. Si el espectáculo es un conjunto más o menos armónico de signos en escena, la referencia a él debe considerar simultáneamente sus variados aspectos.

Todo ello, en el fondo, no haría más que marcar un retorno al teatro como representación de un acontecimiento sobre un escenario, tradición que siempre parece añorar en cada etapa de su desarrollo. Así podrán armonizarse el mundo del autor con el de los actores y directores.

Revista Universitaria, abril de 1995



Equilibrio Precario: otra forma de narrar

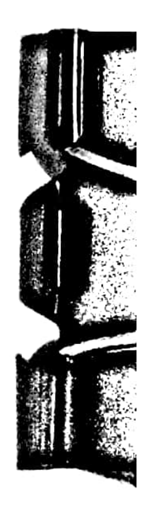
Un año de presentaciones cumplirá por estos días la compañía Equilibrio Precario con sus dos obras breves *El Ñato Eloy* y *La niña de la calaca*. Sus funciones han itinerado en varios escenarios, colegios, festivales y espacios de diversa naturaleza. Tanto tiempo de vigencia constituye un récord en el teatro chileno –varios miles de espectadores han presenciado sus montajes–, sobre todo tratándose de un grupo lejano a las estridencias publicitarias más o menos bulliciosas.

La temática de las obras es distinta, pero ambas propuestas constituyen una saludable empresa experimental, novedosa de lo que habitualmente se presenta en los escenarios nacionales. *El Ñato Eloy* es una adaptación libre –y totalmente liberada– de *Eloy*, la espléndida novela de Carlos Droguett basada en las aventuras del bandido chileno Eleodoro Hernández, abatido por la policía en 1941. La historia se centra justamente en las horas previas a su captura, en el imaginario social y sicológico de un hombre acosado y su agonía. Por su mente pasan crímenes, huellas de infancia, religiosidad popular, amores y arrepentimientos.

La Compañía Equilibrio Precario utiliza un escenario pequeño, y los personajes son representados por marionetas de tamaño humano manejadas por un actor. Los muñecos –básicamente el protagonista– y la utilería están fabricados con elementos de desecho: una cafetera, fierros, rayos de bicicleta, tapones de luz, maderas y cordeles, que le confieren una insólita y efectiva expresividad. Las desventuras del bandolero son narradas a través de canciones –interpretadas por Arturo Rossel– donde se mezclan ritmos latinoamericanos de varias décadas. Una sutil y constante tragedia envuelve al personaje central: sus excesos y delitos están condenados desde muy antiguo al castigo,

simbolizado en el enervante ladrido de un perro que aparece y desaparece durante toda la obra. Así, *El Ñato Eloy* es una forma distinta de narrar y de mirar una historia simple, donde aspectos dramáticos se enlazan con otros francamente humorísticos, como las referencias a cierta chilenidad popular.

Por su parte, *La niña de la calaca* también propone otra manera de contar una leyenda, a través de un teatro de sombras: enormes y coloridas siluetas se proyectan sobre un gran telón y poseen más movilidad y expresividad de lo que habitualmente caracteriza a este tipo de representaciones. La obra está basada en una leyenda mapuche, según la cual la hermosa hija de un cacique –viudo y ya mayor– está a punto de casarse. Días antes de la ceremonia, su padre conoce a una mujer que le enamora y le quita el símbolo matrimonial de la muchacha, pretendiendo después seducir al futuro marido. Como la joven se enfrenta reciamente a la presunta usurpación, es maldecida y su rostro se convierte en una calavera. Recluida en un bosque de la zona, la protagonista consigue revertir el maleficio a través de una afectuosa relación con los animales y la naturaleza.



Como en el caso anterior, *La niña de la calaca* es una ficción simple que ocupa las claves usuales del género elegido, en este caso la tradicional leyenda oral. Y, también, la novedad radica aquí en el diverso modo de representación de la anécdota. Con elementos de hermosa simplicidad –color, diseño, contrastes, figuras realistas o estilizadas, música y canciones– se inventa un mundo imaginativo y de elocuente expresividad. Un encanto *naif* recorre el montaje y relata en forma simple y original un universo primigenio aparentemente olvidado.

Quizá sin quererlo, ambos montajes están dirigidos a un público juvenil que busca en otras formas de expresividad, en este revoltijo de lenguajes antiguos y actuales –teatro de marionetas y de sombras realizado con elementos del desecho y de la tecnificación de la cultura contemporánea– otra manera de mirar y de escuchar una historia, lejana a una palabrería machacona y poco creativa.

El tema no es menor: en Chile, el teatro orientado al espectador más joven –si existieran espectáculos que pudieran clasificarse así– es poco y de calidad discutible. Uno de los escasos ejem-

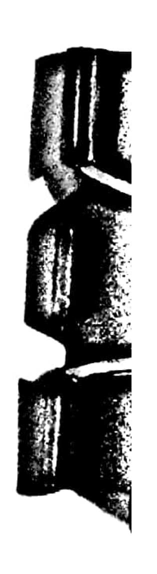
plos lo constituye el grupo La Troppa, que ha desarrollado una sostenida estética en los últimos años, en obras como *Rap del Quijote, Pinocchio, Lobo* y, hace pocos meses, *Viaje al centro de la tierra*. En ellos, La Troppa ha apelado a una variedad de lenguajes contemporáneos –cine, video, publicidad, jerga culta y callejera, comics, música actual– desde donde los personajes narran los vertiginosos sucesos de su argumento. Igualmente, el grupo introdujo un elemento esencial en su propósito de expresión: objetos, instrumentos, vehículos, cuerpos de variado origen y factura pueblan el escenario y sirven de manera distinta e imaginativa a los diversos requerimientos de su historia.

El tumultuoso éxito de La Troppa y la progresiva masificación de la Compañía Equilibrio Precario, son pruebas evidentes de que existen nuevas generaciones de público que no desdeña el teatro, si éste le habla en términos adecuados a su particular sensibilidad y se supo convertir en una efectiva síntesis escénica. La originalidad de sus modos narrativos, donde la forma no devora al contenido, son exploraciones para concebir de una manera diversa el espacio escénico, más acorde con espectadores actuales que también ven en el teatro un espectáculo legítimo y vigente, otra alternativa de goce, reflexión y algo de deslumbramiento. La propuesta de *El Ñato Eloy* y de *La niña de la calaca* debería ampliarse y enriquecerse en posteriores montajes del grupo y ocupar así un terreno de privilegio en el teatro chileno actual.

«Artes y Letras», *El Mercurio*, diciembre de 1995

Razones de mercado: *De uno a diez, ¿cuánto me quieres?*

Según las estadísticas, la obra *De uno a diez, ¿cuánto me quieres?*, creación colectiva del grupo Teatro Aparte, fue la más exitosa de la temporada pasada: 82 mil espectadores entre marzo de 1995 y enero de 1996, un desacostumbrado fenómeno teatral. En estos días ha retornado al escenario de la sala El Conventillo, aparentemente con similar fuerza y receptividad.



Su casi año en cartelera ha provocado ese desencuentro que es más o menos habitual en la literatura y el cine, aunque de menor ocurrencia en el teatro: la tumultuosa acogida de público, frente a la reticencia de la crítica o del receptor más especializado. Cosa parecida, aunque con menor vigor, ocurrió con el primer montaje del grupo, *¿Quién me escondió los zapatos negros?*, también dirigida por el actor Rodrigo Bastidas. Ahora, en cambio, los reproches han sido mayores, esencialmente referidos a los desembozados intentos comerciales de la obra y a su carácter *light* o superficial para enfrentar el tema que le ocupa: ciertas vicisitudes en las relaciones de pareja.

De uno a diez, ¿cuánto me quieres? está organizada sobre la base de varios sketchs, aunque predominan dos o tres situaciones fundamentales: la pareja recién divorciada que debe reorganizar su vida después de la separación; el matrimonio constantemente envuelto en discusiones sobre su doméstica vida en común, y el marido agobiado por la tiranía de una mujer malhumorada. En medio de estos personajes y sus incidentes hogareños, circulan otros, relacionados con el tema central: un sicólogo que anhela un amor distinto y lo encarna en una bailarina española, un grupo de mujeres que conversa sobre esposos e hijos o un par de parejas que recuerdan experiencias amorosas pasadas.

En rigor, la obra se funda sobre dos estilos o tonos diversos entre sí. Por un lado, las situaciones cotidianas más o menos

reconocibles, de afanes casi costumbristas y donde incluso despunta cierto dolor o la fotografía más aflictiva de la realidad matrimonial en los tiempos actuales. Por ejemplo, las primeras semanas de soledad de la pareja recién separada y sus mutuas culpabilidades, o esa agobiante vida en común del joven matrimonio, donde es difícil encontrar la mínima hebra que conduzca a la comunicación, porque habiendo amor, no se sabe lo que se quiere. Aunque la risa fluye en ambos casos y cierta efervescencia de los diálogos otorga una mirada humorística, se mantiene en pie un tono común: el retrato de los encuentros y los desencuentros en seres reconocibles e identificables.

Este formato realista o indagatorio en los problemas de la pareja cambia permanentemente su registro, y se desliza abiertamente hacia la situación chistosa o caricaturesca, hacia el chascarro rápido y pedestre, más o menos habitual en los shows televisivos de Chile y el extranjero. Ocurre en la escena en que la esposa de un matrimonio absolutamente "comunicado y comprensivo", le confiesa a su marido tener un amante desde hace muchos años, y él libera su frustración golpeando una almohada para después retornar a su equilibrada postura anterior. Pasa, también, en el encuentro entre la esposa y la amante de un hombre maduro, y las divertidas justificaciones de éste para conservar a ambas mujeres.

En estas dos tendencias de la obra –retrato más o menos exploratorio de ciertos sucesos en parejas actuales, y sketchs deliberadamente graciosos, donde no hay una sátira aguda o irónica– radica su éxito y a la vez su fractura. Su éxito, porque esta mezcla de una cosa con otra, de chistes oportunos con un acertado realismo, "entretiene" al público, le hace reír, y a la vez lo deja con la sensación de haber presenciado un espectáculo reflexivo y profundo respecto de temas que le interesan. En este sentido, sin ser una obra crítica o ligeramente ácida, reconstruye algunos pliegues de las complejas relaciones humanas, en un estilo de comedia ágil y punzante. Aquí no se buscan las causas de un estado de cosas, sino que sencillamente se hace una radiografía de los efectos más evidentes.

Pero aquello es también su fractura, ya que su irremediable tendencia a las situaciones meramente chistosas opaca a su otra

zona, la más interesante y poco habitual en el teatro chileno actual. Así, la calificación de obra *ligth* o meramente superficial, en realidad, es válida para uno de sus segmentos, aquel que parece haber dominado en la apreciación de un público más exigente.

De uno a diez, ¿cuánto me quieres? es una obra de configuración estrictamente convencional, lejana a incursiones escénicas o a búsquedas de lenguaje teatral. Su columna vertebral es el diálogo y a pesar de la escenografía creativa de Susana Bomchil, se trata de un espectáculo distante de las propuestas de otros grupos chilenos actuales.

Su bullicioso éxito en un año sostenido de funciones responde, entonces, a una fórmula bastante inédita en nuestros escenarios: espectáculo de soporte dramático tradicional, utilización del breve acto cómico al estilo de la televisión, temas que rozan las preocupaciones de un espectador joven, pero maduro, los cuales son abordados en forma simpática y buscando la rápida empatía con el espectador. A ello se suma la calidad de comediantes de sus actores, entre los que destacan la versatilidad de Magdalena Max-Neef y Elena Muñoz, y el histrionismo de Rodrigo Muñoz.



Buscar más de aquello que la obra ofrece sería un error, así como también postular que es más de lo que realmente es. (Por ejemplo, un estudio antropológico de las relaciones humanas o una liturgia de la intimidad). Inculpar a este montaje de espectáculo comercial es un sinsentido: todo el teatro es comercial. Lo que sucede es que en la severa batalla del mercado a éste le va mejor, porque se encontró con un modelo que tiene mucha demanda y escasa oferta.

«Artes y Letras», *El Mercurio*, marzo de 1996

BENJAMÍN GALEMIRI: LOS ROSTROS DE LO PRIVADO

Ganador de casi todos los premios en el VIII Festival de Teatro del Instituto Chileno Norteamericano en 1993 con *El coordinador,* Benjamín Galemiri propuso y masificó allí un estilo de dramaturgia que retomaba la escasa tradición chilena del llamado "teatro del absurdo". Huellas de Jorge Díaz, de Fernando Josseau e incluso de Marco Antonio de la Parra se perciben en esta obra de encierro, ofuscación y choque de conductas que revelan un universo furtivo que sólo emerge en las situaciones límites.

En *El coordinador* hay una imagen central: la reclusión de cuatro personajes atrapados inexplicablemente en el ascensor de un edificio derruido, sin destino alguno. El encierro –una especie de *A puerta cerrada* latinoamericana y actual– es el lugar oportuno para que surjan las características más exacerbadas de cada uno, a través de una dinámica que parte por el juego, continúa por la lucha de poder, deriva en el dominio y finaliza en la perturbación general y la agresión desatada.

Aceptando el quiebre con la lógica que una situación así supone, la obra desarrolla un sostenido crescendo de locura, el espacio ideal para develar zonas del inconsciente que en otra circunstancia los personajes jamás habrían mostrado. La presencia de una mujer en el ínfimo y asfixiado lugar hace detonar una escondida sexualidad, tema recurrente en las creaciones de Galemiri.

Otro espacio, para nada irrespirable pero que en el fondo es igualmente un encierro sicológico, es el que predomina en *Un dulce aire canalla,* obra estrenada el año pasado, de poca recepción pública y escaso tiempo en cartelera. La acción ocurre en la cima de una montaña, donde las parejas de dos ex matrimonios deciden jugarse los bienes compartidos y la tenencia de los hijos a través de una competencia por alcanzar la cima. Reaparecen aquí temas propios de esta dramaturgia, como la feroz lucha

por dominar y derrotar al otro, la frustración del perdedor y el lenguaje provocador y destructivo. Irracionalidad y animalidad de las conductas son mostradas con fuerza y un grueso sentido del humor.

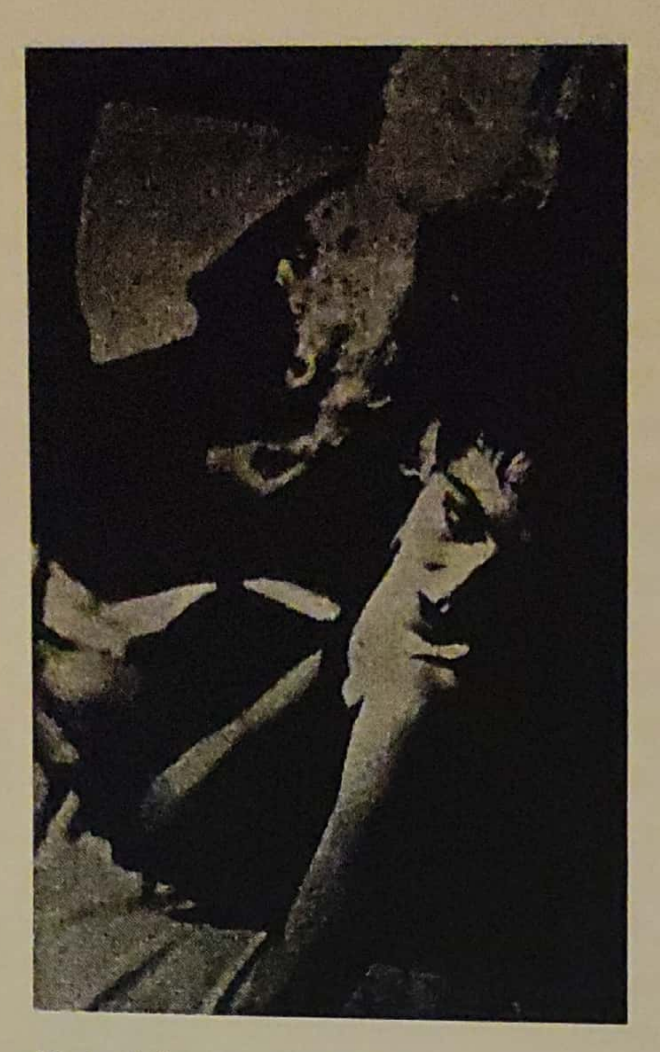
La dirección de Alejandro Goic para aquella obra creaba un tejido de andamios tubulares donde los personajes accionan, en una solución escénica efectiva y efectista. Prácticamente suspendidos en el aire –otra vez un territorio absurdo, lejano a la lógica usual–, hombres y mujeres llevan a cabo un combate donde se van alternando el odio, los afectos, las mutuas dependencias, el desencanto, el deseo y la necesidad mutua. *Un dulce aire canalla* es nuevamente un estudio original de las relaciones humanas, un punto de vista crudo y desmitificador, específicamente entre hombres y mujeres. Aquí, el desconcierto y el misterio respecto de quién es auténticamente el otro parece presidir el argumento.



Relaciones de parejas son las que imperan, obviamente, en *El seductor*, dirigida también por Goic: la historia de Abraham (Mateo Iribarren), un instalador telefónico que aprovecha su oficio nómade para seducir a mujeres que se someten a sus encantos, quebrada una voluntad que creían resistente.

Sensual, apasionado, galante, pícaro y triunfador, el protagonista parece más el emblema o la alegoría de alguien que un personaje de carne y hueso. La acción transcurre en un espacio también cerrado, una habitación poblada de algunos sillones. Allí, Abraham acomete sus conquistas. Lo observa el atribulado Katar (Alejandro Trejo), alguien que se postula como recatado, romántico y pudoroso, y que no soporta el desborde sexualidad de su contrincante. Tres mujeres (representadas por Coca Guazzini, Patricia Rivadeneira y Paula Zúñiga) luchan contra Abraham pero al final se rinde ante él.

Los dos hombres en pugna –el conquistador y su adversario– son, qué duda cabe, los distintos rostros del mismo personaje, anverso y reverso de un protagonista único: el hombre gris y aburrido, mediocre e incapaz, que se inventa este alter ego fantasioso y donjuanesco, alguien tan imposible que logra colarse por pasillos y ventanas después de unas presuntas instalaciones telefónicas.



Mateo Iribarren y Paulina Urrutia, en el acoso con que un gris ciudadano se transforma en seductor y rompe su gastada vida cotidiana.

El imaginario sexual desatado de ese otro que agoniza entre la represión y el hastío está representado en este montaje por cuatro ventanas a medio iluminar sobre el fondo del escenario, donde sensuales mujeres se visten y maquillan. Iconos de los anhelos escondidos, las insi-nuantes figuras parecen más realistas de los deseos de este personaje único que sus fabulosas conquistas. Los tres personajes femeninos, a su vez, quizá son sólo una mujer y tres vertientes posibles: la esposa pudorosa aunque volcánica; la misteriosa y erótica, y la de vida matrimonial ahogada en su cotidianidad que reprocha constantemente a su marido.

La desbordada, cómica y a ratos impenetrable concepción presente en las obras de Gale-miri tiene pocos antecedentes en la dramaturgia chilena y para nada es amable o condescendiente. En su visión, una especie de patio trasero o subsuelo convenientemente oculto rige la conducta de sus personajes. Sus obras, entonces, son un mecanismo para mostrar aquel universo privado que lo público desea ocultar. Para ello recurre a ciertas técnicas que se escapan de un teatro más convencional, aunque siga siendo esencialmente conversacional: huida de la lógica cotidiana, invención de situaciones fantásticas en lugares imposibles, no concebir a los personajes en términos de sicología tradicional y apartarse del modo más evidente de "contar una historia". Lo que se retrata aquí son más bien las compulsiones, visiones y pesadillas de sus complejos protagonistas.

El seductor no sólo prolonga una significativa dramaturgia que a medida de las obras se ha hecho más sólida y sugerente, sino que consolida un estilo de trabajo poco frecuente en nuestro país: el desarrollo sostenido por varios años de un equipo teatral. En este sentido, es destacable la perseverancia de Alejandro Goic por dirigir un proyecto a través de varias puestas en escena, donde se equilibran adecuadamente la eficaz dirección actoral en varias obras de Galemiri (Iribarne, Rivadeneira, Trejo) con la multifacética y a ratos fascinante interpretación en cada montaje.

«Artes y Letras», El Mercurio, diciembre de 1996



Teatro 96: sobre tablas sólidas

Más que estéticas, grupos, tendencias específicas o modos de concebir los espectáculos, lo que parece haber venido consolidándose en el teatro chileno de los últimos años es el teatro mismo: es decir, su incuestionable presencia en el mundo de la cultura, una vigorosa existencia que ya pocos se atreverían a discutir. Después de períodos en que la palabra "crisis" era el lugar común obligado a la hora de los balances y evaluaciones, el último tiempo parece haber descartado el término o, al menos, haberlo aplicado sólo para ciertas manifestaciones específicas dentro de algunas corrientes teatrales.

Porque de haber teatro, lo hay. Un rápido conteo a la cartelera santiaguina de invierno, por ejemplo, mostraba una veintena de espectáculos funcionando en diversas salas, con distintas tendencias estéticas y dirigidos a públicos variados. Si se compara esta cifra con, digamos, la cantidad de obras que se ofrecía hace un década, sin duda que estamos frente a un progreso. El teatro se ha vuelto una expresión perfectamente vigente para las nuevas generaciones, hasta el punto de hablarse de él como un "mercado en expansión".

En esta última línea, muchos grupos han dejado de lado las tradicionales quejas y han sido invadidos por un espíritu diferente, más acorde con los nuevos tiempos: una obra también puede ser una fuente de recursos económicos. Por ello, fue usual que muchos montajes duraran varios meses en cartelera y fueran requeridos por un amplio público, donde a veces era imposible asistir a ciertas obras sin reservar con anterioridad las localidades. Con respecto de su duración, piénsese en los casos de *Río abajo*, de Ramón Griffero, o de *El desquite* de Roberto Parra, que alcanzaron más de un año de funciones con una masiva asistencia de público.

En este sentido, el polémico e interesante remontaje de *La pérgola de las flores*, dirigido por Andrés Pérez, fue también un experimento de inversión económica en el que estuvieron involucrados el Centro Cultural Mapocho y la Corporación del Teatro Municipal. Concebida como un espectáculo masivo –no menos de cuatro mil personas asistieron a cada una de sus funciones–, la puesta en escena sirvió para ligar elementos que antes parecían definitivamente divorciados: el carácter experimental del director, la tradición de un musical aparentemente simple y la participación de una institución "seria" como el Teatro Municipal. El objetivo fue explorar otro universo, otra mirada, pero, lógicamente, sin que ello significara un derroche económico sin retorno.

Después de sombríos pronósticos en décadas anteriores, el teatro –como tantas cosas– ha sabido sobrevivir, en el mundo y en Chile, ajustándose a los tiempos y ocupando otro lugar: ni masivo ni de influencias poderosas, y orientado a un público más selecto. Porque, claro, es evidente que si se compara la presencia del arte teatral de la década del 20 con los años 90, sin duda que su ascendiente ahora es menor. Pero en esta evaluación hay que pensar en la variedad de ofertas que tiene el público potencial: cine, televisión, recitales, competencias deportivas y hasta centros comerciales, convertidos actualmente no sólo en lugares de compra, sino también de recreación, donde se va a mirar y a ser mirado.

El teatro de estos años –y 1996 no es una excepción– ha tenido en los espectadores jóvenes a su público más leal, aquel que busca en el escenario otros modos de ver y oír una narración. Hasta hace 20 años, en cambio, era el que se formó al alero de los teatros universitarios: personas maduras, profesionales o intelectuales, que equiparaban la asistencia a un buen espectáculo con la lectura de un libro de moda o la concurrencia al último estreno cinematográfico.

Aunque este año sí hubo excepciones y por cierto interesantes, en el sentido de devolverle al teatro ese público más maduro que se había ahuyentado con los experimentos visuales o de indagación escénica de las nuevas generaciones. Uno de los casos fue *Tres mujeres altas*, de Edward Albee que presentó el Teatro de la

Universidad Católica a mediados de años. Allí, en un estilo de drama sicológico, casi conversacional, de corte intimista y hasta "antiguo" en su concepción, la obra viajaba sucesiva y progresivamente hacia el pasado de los tres personajes protagónicos, hasta descubrir una historia que nada tiene que ver con lo que actualmente postulan los personajes de sí mismos, estilo que el realismo sicológico del teatro norteamericano desarrolló con tal eficacia que prácticamente constituyó una escuela dramática.

Otro caso donde el público así llamado "mayor" retornó a las salas fue *Quarteto,* del alemán Heinich Müller, desconocido en los escenarios nacionales. Mezcla de mitos griegos, clásicos ingleses y emblemas del teatro universal, sus obras pretenden provocar una perturbación en el espectador, incitarlo a un viaje hacia aquellas zonas desconocidas, brutales o sombrías que revelan su condición más auténtica. Organizada sobre la base del diálogo de dos personajes, *Quarteto* es una severa reflexión sobre el ejercicio del poder, la supremacía y la dominación sobre los otros, una manera de manipulación donde están involucrados los aspectos físicos y los sicológicos. Fue uno de los estrenos más interesantes del año y una oxigenante apertura hacia otro tipo de espectador.

Estos estrenos demostraron que 1996 fue otro año más en que las aguas de la experimentación dislocada y la imaginería escénica se han aquietado, para dar paso a una maduración de esas mismas exploraciones. Rodrigo Pérez, por ejemplo, puso al servicio de varios interesantes montajes en 1996 (*La zapatera prodigiosa, Quarteto, Hansel y Gretel*) precisamente su adiestramiento como director de las nuevas tendencias, formado con Ramón Griffero y Alfredo Castro. Y hubo en estas obras un controlado trabajo de escena, un uso de descubrimientos y miradas de años anteriores, que ahora sirven retomar con otra perspectiva aquellos textos que incluso se podrían considerar tradicionales. Lo que a veces fue puro juego de luces y música, silencios prolongados y ejercicios actorales, se han aprovechado ahora con mayor profundidad en el rescate del espacio escénico y en las diversas lecturas que de un mismo texto se pueda realizar.

Por cierto que a ello ha contribuido fuertemente la acogida que las universidades han dado a estas nuevas corrientes estéticas,

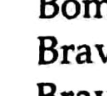
asunto impensable, por ejemplo, hace quince años. Si antes lo hizo la Universidad Católica, ahora ha sido la Universidad de Chile quien en 1996 consolidó su acogida a las nuevas propuestas. Y no sólo de jóvenes directores, sino también de otras perspectivas dramatúrgicas, como el caso de *La pequeña historia de Chile*, de Marco Antonio de la Parra, una de las obras más sugerentes del año. Reflexión sobre el pasado de nuestro país –o sobre cómo releer ese pasado desde una óptica actual–, esta obra que dirigió Raúl Osorio proponía un gran espacio barroco y confuso, mezcla de sala de clases, rectoría de colegio y bodega de trastos inútiles. Allí coexistían las figuras de los padres de la patria con pupitres, carpetas, hojas, polvo y objetos en desuso. En este sentido, el Teatro de la Universidad de Chile siguió avanzando por la ruta de mostrar valores teatrales y de una nueva sensibilidad.

Y consolidación hubo también en aquellos eventos, encuentros o festivales (Teatro a Mil, Nuevas Tendencias, Teatro de Otoño, Festival del Instituto Chileno Norteamericano, Festival de Puerto Montt) que han creado su propio público y han proyectado al teatro como una manifestación cultural válida y vigente. Interesante en este sentido es el espacio de la sala Agustín Siré, también de la Universidad de Chile, donde se mostraron durante todo el año a grupos jóvenes o profesionales, algunos experimentales, otros de corte más clásico, con obras chilenas y extranjeras, aunque todas con algo distinto que aportar.

Por todo ello y al menos por ahora, 1996 fue un año teatral básicamente de consolidación y donde la temida palabra crisis jamás se nombró.

Mensaje, enero de 1997

ÍNDICE DE NOMBRES

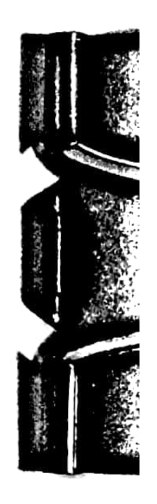






ÍNDICE DE OBRAS TEATRALES





FICHA TÉCNICA DE LAS PRINCIPALES OBRAS DEL PERIODO

Te llamabas Rosicler
Autor: Luis Rivano
Director: Gustavo Meza
Grupo: Imagen
Sala: Instituto Chileno Francés de Cultura
Estreno: junio de 1976

¿Dónde estará la Jeannette?
Autor: Luis Rivano
Director: Raúl Osorio
Grupo: Teatro de la Universidad Católica
Sala: Sala 1, Teatro UC
Estreno: Agosto de 1984

Los matarifes
Autor: Luis Rivano
Directora: Berta Mardones
Grupo: Teatro de la Universidad de Chile, sede Antofagasta
Estreno: marzo de 1977

El rucio de los cuchillos
Autor: Luis Rivano
Directora: Silvia Santelices
Grupo: Compañía Buvas
Sala: El Conventillo II
Estreno: Mayo de 1991

Pedro, Juan y Diego
Autor: Ictus-David Benavente
Director: Claudio di Girólamo
Grupo: Ictus
Sala: La Comedia
Estreno: Marzo de 1976

¿Cuántos años tiene un día?
Autor: Ictus-Sergio Vodanovic
Director: Claudio di Girólamo
Grupo: Ictus
Sala: La Comedia
Estreno: Enero de 1978

Lindo país esquina con vista al mar
Autor: Darío Osses, Marco Antonio de la Parra, Jorge Gajardo
Director: Claudio di Girólamo
Grupo: Ictus
Sala: La Comedia
Estreno: Noviembre de 1979

La mar estaba serena
Autor: Ictus-Sergio Vodanovic
Director: Claudio di Girólamo
Grupo: Ictus
Sala: La Comedia
Estreno: Agosto de 1981

La familia de Marta Mardones
Autor: Fernando Cuadra
Director: Pedro Mortheiru
Grupo: Teknos
Sala: Camilo Henríquez
Estreno: Junio de 1996

Espejismos
Autor: Egon Wolff
Director: Eugenio Guzmán
Grupo: Teatro de la Universidad Catolica
Sala: Sala 1, Teatro UC
Estreno: Abril de 1978

Álamos en la azotea
Autor: Egon Wolff
Director: Jaime Vadell
Grupo: Teatro de Cámara
Sala: Salón Filarmónico del Teatro Municipal
Estreno: Mayo de 1981

La balsa de la medusa
Autor: Egon Wolff
Director: Héctor Noguera
Grupo: Teatro Universidad Católica
Sala: Sala 1, Teatro UC
Estreno: Abril de 1984

Claroscuro
Autor: Egon Wolff
Director: Cristián Campos
Sala: Teatro Apoquindo
Estreno: Octubre de 1995

Lo crudo, lo cocido, lo podrido
Autor: Marco Antonio de la Parra
Director: Gustavo Meza
Grupo: Imagen
Sala: Bulnes
Estreno: Octubre de 1978

Matatangos
Autor: Marco Antonio de la Parra
Director: Óscar Stuardo
Sala: Goethe Institut
Estreno: Julio de 1978

El deseo de toda ciudadana
Autor: Marco Antonio de la Parra
Director: Ramón Griffero
Grupo: Teatro de la Pasión Inextingible
Sala: La Comedia
Estreno: Enero de 1987

Infieles
Autor: Marco Antonio de la Parra
Dirección: Colectiva
Grupo: Teatro de la Pasión Inextingible
Sala: El Burlitzer
Estreno: Enero de 1987

King Kong Palace
Autor: Marzo Antonio de la Parra
Director: Sebastián Vila
Sala: Instituto Chileno Norteamericano
Estreno: Agosto de 1994

El continente negro
Autor: Marco Antonio de la Parra
Director: Paulina García
Sala: Teatro Bellavista
Estreno: Octubre de 1994

La pequeña historia de Chile
Autor: Marco Antonio de la Parra
Director: Raúl Osorio
Grupo: Teatro Nacional Chileno
Sala: Antonio Varas
Estreno: Mayo de 1996

El último tren
Autor: Gustavo Meza y Grupo Imagen
Director: Gustavo Meza
Grupo: Imagen
Sala: Bulnes
Estreno: Junio de 1978

¿Quién dijo que el fantasma de don Indalicio había muerto?
Autor: Gustavo Meza
Director: Gustavo Meza

Grupo: Imagen
Sala: Camilo Henríquez
Estreno: Abril de 1982

Cartas de Jenny
Autor: Gustavo Meza
Director: Gustavo Meza
Grupo y Sala: Imagen
Estreno: Junio de 1989

El zorzal ya no canta más
Autor: Gustavo Meza
Director: Gustavo Meza
Grupo: Teatro Nacional Chileno
Sala: Antonio Varas
Estreno: Agosto de 1996

Tres marías y una Rosa
Autor: TIT-David Benavente
Director: Raúl Osorio
Grupo: Taller de Investigación Teatral (TIT)
Sala: Del Ángel
Estreno: Julio de 1979

Tejado de vidrio
Autor: David Benavente
Director: Jaime Vadell
Sala: Camilo Henríquez
Estreno: Octubre de 1981

Piel contra piel
Autor: Jorge Díaz
Director: Jaime Vadell
Sala: Cine Pedro de Valdivia
Estreno: Julio de 1982

Ligeros de equipaje
Autor: Jorge Díaz
Director: Luis Poirot
Grupo: Teatro del Alma
Sala: Escuela Moderna de Música
Estreno: Julio de 1987

Pablo Neruda viene volando
Autor: Jorge Díaz e Ictus
Director: Gustavo Meza
Grupo: Ictus
Sala: La Comedia
Estreno: Noviembre de 1991

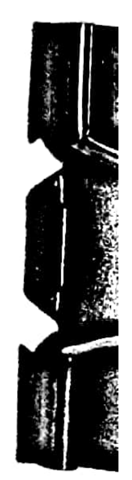
El toro por las astas
Autor: Juan Radrigán
Director: Alejandro Castillo
Grupo: El telón
Sala: Camilo Henríquez
Estreno: Septiembre de 1982

El encuentramiento
Autor: Juan Radrigán
Director: Willy Semler
Sala: Discoteque Oz
Estreno: Junio de 1996

Sueños de mala muerte
Autor: José Donoso
Director: Claudio di Girólamo
Grupo: Ictus
Sala: La Comedia
Estreno: Noviembre de 1982

Este domingo
Autor: José Donoso
Director: Gustavo Meza
Grupo: Ictus
Sala: La Comedia
Estreno: Junio de 1990

Renegociación de un préstamo relacionado bajo fuerte lluvia en cancha de tenis mojada
Autor: Julio Bravo
Directores: Delfina Guzmán y Nissim Sharim
Grupo: Ictus
Sala: La Comedia
Estreno: Mayo de 1983



Demencial party
Autor y director: Fernando Josseau
Grupo: Teatro de Cámara
Sala: La Comedia
Estreno: Octubre de 1983

Ingenuas palomas
Autor y director: Alejandro Sieveking
Sala: El Galpón de los Leones
Estreno: Abril de 1989

Antonio, Nosé, Isidro, Domingo
Autor y director: Mauricio Pesutic
Sala: Sala Eugenio Dittborn de la UC
Estreno: Octubre de 1984

Marengo, bocetos sobre una muerte
Autor: Mauricio Pesutic
Director: Claudio di Girólamo
Grupo: Teatro Taller Dos
Sala: Sala Eugenio Dittborn de la UC
Estreno: Mayo de 1989

Cinema Utoppia
Autor y director: Ramón Griffero
Grupo: Fin de Siglo
Sala: El Trolley
Estreno: Junio de 1985

99 La morgue
Autor y director: Ramón Griffero
Grupo: Fin de Siglo
Sala: El Trolley
Estreno: Diciembre de 1986

Éxtasis
Autor y director: Ramón Griffero
Sala: Nuval
Estreno: Julio de 1994

Río abajo
Autor y director: Ramón Griffero
Grupo: Teatro Nacional Chileno
Sala: Antonio Varas
Estreno: Julio de 1995

Regreso sin causa
Autor y director: Jaime Miranda
Grupo: La Taquilla
Sala: El Galpón de los Leones
Estreno: Noviembre de 1984

Nueva York, cartas marcadas
Autor: Enrique Lihn
Director: Óscar Stuardo
Sala: La Casa Larga
Estreno: Diciembre de 1985

Ardiente paciencia
Autor: Antonio Skármeta
Director: Héctor Noguera
Grupo:El Nuevo Grupo
Sala: El Galpón de los Leones
Estreno: Mayo de 1986

Salmón vudú
Autor y director: Grupo Los que no Estaban Muertos
Sala: Instituto Chileno Norteamericano de Cultura
Estreno: Agosto de 1988

A fuego lento
Autor: Gregory Cohen
Director: Guillermo Semler
Grupo: Teatro de Cámara
Sala: Abril
Estreno: Julio de 1988

Diálogo de fin de siglo
Autor: Isidora Aguirre
Directora: Delfina Guzmán
Grupo: Ictus
Sala: La Comedia
Estreno: Octubre de 1988

La negra Ester
Autor: Roberto Parra
Director: Andres Pérez
Grupo: Gran Circo Teatro
Sala: Plaza O'Higgins de Puente Alto
Estreno: Diciembre de 1988

El desquite
Autor: Roberto Parra
Director: Andrés Pérez
Grupo: Gran Circo Teatro
Sala: Casa Amarilla
Estreno: Septiembre de 1995

La manzana de Adán
Autoras: Claudia Donoso-Paz Errázuriz
Director: Alfredo Castro
Grupo: La Memoria
Sala: Barrio Bellavista
Estreno: Julio de 1988

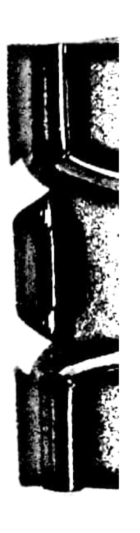
La increíble y triste historia del general Peñaloza y el exiliado Mateluna.
Autor y director: Óscar Castro
Grupo: Aleph
Sala: La Comedia
Estreno: Enero de 1990

La muerte y la doncella
Autor: Ariel Dorfman
Directora: Ana Reeves
Sala: La Esquina
Estreno: Marzo de 1991

Cierra esa boca, Conchita
Autor: José Pineda
Director: Willy Semler
Grupo: Teatro de la Universidad Católica
Sala: Sala Eugenio Dittborn de la UC
Estreno: Octubre de 1992

Las siete vidas del Tony Caluga
Autor y director: Andrés del Bosque
Grupo: Teatro Circo Imaginario
Sala: Carpa de Vicuña Mackenna
Estreno: Abril de 1994

El ñato Eloy
Autor y director: Arturo Rossel
Sala: Estación Mapocho
Grupo: Equilibrio Precario
Estreno: Julio de 1994

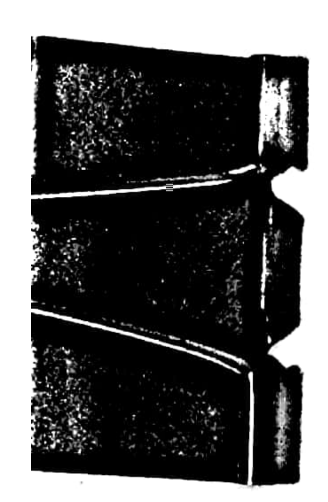


La niña de la calaca
Autor y director: Arturo Rossel
Grupo: Equilibro Precario
Sala: Estación Mapocho
Estreno: Enero de 1995

De uno a diez, ¿cuánto me quieres?
Autor: Creación Colectiva Teatro Aparte
Director: Rodrigo Bastidas
Grupo: Teatro Aparte
Sala: El conventillo
Estreno: Marzo de 1995

El seductor
Autor: Benjamín Galemiri
Director: Alejandro Goic
Grupo: El Bufón Negro
Sala: Agustín Siré
Estreno: Octubre de 1996

INDICE GENERAL



Otras obras publicadas por este sello:

Modernidad, posmodernidad y vanguardias: situando a Huidobro
(ensayos, comp. de Ana Pizarro)

La poética teatral de Luis Alberto Heiremans
(ensayos, de Eduardo Thomas)

Bienvenido a Elsinor, profesor Freud
(teatro, de Carlos Morand)

Conversaciones, el teatro nuestro de cada Díaz
(entrevista, de Eduardo Guerrero)

Antología subjetiva,
(teatro, de Jorge Díaz)

Alone: el vicio impune
(ensayos y artículos, comp. de Alfonso Calderón)



20 AÑOS DE TEATRO CHILENO

1976-1996

En estas páginas figuran los imprescindibles protagonistas de nuestro teatro en los últimos 20 años, a través de un análisis documentado y directo de sus creaciones. Dramaturgos como Marco Antonio de la Parra, Juan Radrigán, Jorge Díaz, Isidora Aguirre, Luis Rivano, Benjamín Galemiri y Egon Wolff; directores como Andrés Pérez, Alfredo Castro, Ramón Griffero y Raúl Osorio, y grupos como Ictus, La Memoria, Teatro de Fin de Siglo, Imagen, TIT y, La Troppa, son, entre otros, los actores principales de una escena nacional vital, fértil y conflictiva que marcó a la cultura chilena más reciente.



RIL editores